رياض نجيب الريـــس

الصدق بين الأحياء والأموات

■ من سوء حظ الأدب العربي، قديمه وحديثه، أن ليس فيه تقليد كتابة السيرة الذاتية أو الأدبية لأديب ما، والتي تعتمد على الأوراق الخاصة للأديب نفسه، والتي لم تكتب كأطروحة جامعية أو رسالة أكاديمية. فأنا لا أعرف كتاب سيرة عربي واحد صدر في السنوات الأخيرة اعتمد أساساً على ما تركه صاحب السيرة من أوراق غيّرت عند كشفها من معرفتنا به أو مفهومنا لأعماله. كذلك فن الرسائل، وهو فن يكاد يكون منقرضاً في الأدب العربي الحديث، وبالتالي فالقليل جداً من الأدباء يترك من المراسلات ما يوفر بعد رحيله مادة تشكل مشروعاً لكتاب، إذا وجد، أصلاً، مَنْ يهتم بكتابته استناداً إلى هذه المخلفات.

ولو كان الأدب العربي حافلاً بفن كتابة السيرة كجنس من أجناس الكتابة الأدبية، فهل من حق كاتب تلك السيرة أن يلجَ الى تفاصيل حياة الأديب الشخصية ودقائقها الخاصة في محاولة الاقتراب من عمله الأدبي؟ أم عليه أن يترك للقارىء ـ وبالتالي الناقد ـ تقييم الأثر الفني بمعزل عن معرفته أو جهله بخصوصيات حياة ذلك الأديب؟

نطرح هذا السؤال، لأننا في هذا العدد من «الناقد» ننشر فصلاً مجتزأ من سيرة الشاعر الراحل توفيق صايغ، بعد سبع عشرة سنة من موته، كتبها بنفسه وعلى لسان آخرين من الأدباء العالميين. كما سننشر في أعداد «الناقد» المقبلة منتخبات من مجموعة رسائل متبادلة بين توفيق صايغ وعدد من كتاب وشعراء عرب وأجانب، تكشف الكثير الكثير من الخصوصيات الحميمة لتوفيق صايغ ولهؤلاء الأدباء، إلى جانب كشفها لمواقف سياسية وفكرية وشخصية هي غير المواقف التي عرفت عنهم. ومحمود شريح، مؤلف الكتاب الذي احتوى هذه السيرة، قضى قرابة أربع سنوات في إعداد هذا الكتاب الفريد من نوعه في الأدب العربي، معتمداً اعتماداً كاملاً على أوراق الشاعر الخاصة التي وجدت بعد وفاته. فإلى جانب كتاب السيرة نفسه الصادر قريباً، فقد عثر المؤلف على مجموعة قصائد لتوفيق صايغ لم تنشر من قبل، تشكل ديواناً شعرياً كاملاً، قد تكون من أهم ما كَتب، بقدر ما هي مساهمة نضرة وجديدة، لشاعر ظُلِم ولم يعط حقه الجدير به بصفته صاحب دور ريادي في حركة الشعر العربي الحديث.

إن محاولة الإجابة عن سؤالنا المطروح، تقودنا إلى القول بأن كل أديب أو فنان يتعرض في حياته لمجموعة من الشائعات والأقاويل التي تقول لنا الكثير عن حياته الخاصة أو شخصه، ولكن لا تقول لنا أي شيء عن كتاباته أو فنه. وبالتالي لا تقدم أو تؤخر في تقييم القارىء ـ النقدي والذوقي ـ لنتاج ذلك الأديب أو الفنان. فمن بين مدارس النقد المتعددة مَنْ يقول إن ليس من حق القارىء أن يدخل الى الحياة الخاصة للمبدعين، إذ لا علاقة لها بما يكتبه الأدباء أو يرسمه الفنانون، مهما ألقت من أضواء جديدة على نتاجهم الإبداعي.

فللشاعر الانكليزي ت. س. اليوت موقف واضح من هذه النقطة، إذ يقول ما معناه: انه كلما اقترب الأديب أو الفنان من الكمال العبقري الإبداعي، انفصل شخصه الإنساني بمعاناته وعذابه عن العقل الذي خلق عمله الفني. لذلك لا علاقة للقارىء أو الناقد بكيفية أو بمسببات الخلق وظروفه الإنسانية المتعددة الأوجه، بل بالنص الذي يقرأ وباللوحة التي يرى. وقد سيطر هذا الرأي على مدارس النقد الأدبي المختلفة في الغرب حتى أوائل السبعينات.



لذلك يظل مطروحاً المبدأ النقدي القائل بأن الرواية والقصيدة أو المسرحية أو القصة أمر مكتمل بذاته ومعتمد على ذاته. وعند اكتماله ينفصل انفصالاً تاماً عن مبدعه، ومدين بوجوده الحقيقي واستمراره للقارىء وحده وليس لكاتبه، مهما كانت المعاناة الشخصية والإنسانية التي دفعت بالكاتب إلى إبداع هذا العمل. فالعامل المحرّك أو الضاغط على الكاتب ليولّد عملاً إبداعياً لا علاقة له في نهاية المطاف بنتيجة العمل الفني. فالمهم في المحصلة النهائية هو النتاج الإبداعي لذلك الكاتب، لا المحرضات الدافعة إليه.

غير أن هذا المبدأ النقدي الذي هو موضع نقاش، أصلاً، لا يلغي شغف البحث في ثنايا سطور رواية أو مسرحية أو قصيدة عن إشارات شخصية لحياة الكاتب أو رموز معينة لعلاقاته، تمنح القارىء أو الباحث متعة، ولكنها في الوقت نفسه تسلط أضواء جديدة على شخصه، فكيف إذا كانت أوراقه الخاصة؟

إلاّ أن المنطق والتجربة يقولان لنا شيئاً آخر، وهو أن معرفة تفاصيل حياة وزمان الأديب تزيد من معرفتنا ومتعتنا وتقديرنا عند قراءة أعماله. فحياة الأديب هي المادة الخام التي تصنع وتبدع الأثر الفني وتبقيه. وهذا ما أدركناه عند معالجة سيرة توفيق صايغ. فالمعلومات الحياتية من صغيرة وكبيرة في سيرة توفيق صايغ كانت ضرورية والى أبعد الحدود في تقييم المؤلف ونقد نتاجه الفكري.

ولو قدر لنا أن نعرف أكثر عن الحياة الخاصة للعديد من الكتّاب والشعراء العرب قديماً وحديثاً، لاستطعنا أن نرى الكثير من أعمالهم بعيون جديدة. فالحركة الرومنسية التي دعت فيما دعت إليه الى الوصل بين الفن والحياة والمزيد من الربط بين حياة الأديب أو الفنان وعمله، كانت ترمي إلى أنه كلما ازدادت معرفتنا بحياة الكاتب الخاصة ازداد تقييمنا لعمله أهمية، لذلك من الصعب افتعال طلاق بين عمل الكاتب وحياته. وفي الأدب الغربي أمثلة وأسماء لا تنتهي، تبدأ ببايرون وأوسكار وايلد وهمنغواي، مروراً بمونتاين وزولا ورامبو وبروست.

ولا بد من الإدراك أن هناك شيئاً من التوحّد في مجابهة القارىء للكاتب يتطلب المزيد من انغماس القارىء في معرفة النواحي الخاصة الممكنة من حياة الأديب، وهذا من شأنه أن يضخم أو يقلل من شأن العمل الفني في محصلته النهائية. هذه المعرفة قد تلبس الأديب الفنان سمعة معينة تطغى في النهاية على تقييمه الحقيقي كما طغت سمعة الفاشستية على عزرا باوند، وسمعة الشذوذ الجنسي على أوسكار وايلد، وسمعة المازوكية على همنغواي. لكن نفي العلاقة بين الحياة والفن، هو الاقتراح عند نهاية المطاف بأن هوية الأديب أو الفنان تأتي في الدرجة الثانية من الأهمية. وفي هذا الكثير من الإجحاف والظلم لأي أديب أو فنان.

إن هناك مسؤولية تاريخية للأديب العربي، في إدراكه الدائم أن حياته لا يمكن أن تنفصل عن أدبه، وأنه عندما يؤرخ لفترة ما من تطوره هذه الأمة الأدبي، فهو مدعو الى أن يترك أوراقه في أيدٍ أمينة. ولعلّ فولتير كان على حق عندما قال: «علينا احترام الأحياء، ولكن ليس ما يصلح إلاّ الصدق في التعامل مع الأموات» □

انسـي الحـاج

كَرهوا أُمَّةً لأنها تبتسم فراحت تضحك
وقتلوها لأنها تضحك فأخذت ترقص
ومزقوها لأنها ترقص
فراحت عيناها تغصّان بالوعود وشَعْشَعَت نوافذها.
قطعوا يُمناها عن يُسراها لأنَّ يديها قَلْبُ العالم.

* * *

شرٌ من الكلام السكوت وشرٌ من السكوت الكلام ولكن تعالي نستقر ونسافر بينهما. هنالك عند أفق النظرة وتحت نجوم



يا شفير

الشوق. وأمّا الخريف فبابٌ غامض، وخَلْفَه ربيعُ الوَهْم البض.
إذا كان اللقاء أعجوبة فالحزن أيضاً أعجوبة. أليس عجيباً أن أحزن بعدُ يا لبنان؟ لم أكن أظن، بعد اشتعال الله، أني سأولع بغير الخوف والحقد. وإذا بي لا أزال البحر الرهين بالقمر، والقمر الرهين بالشمس، والشمس الرهينة بالليل، والليل الرهين ببلاغ عينيكِ.
وإذا بي مرة أخرى أنكسرُ، أمام طلبك، انكسار قَلْب الأم. يا ابني، يا حبيبتي، يا أمّي، اللعنةُ ثم البَرَكة. ويدي الممدودة من ذاكرة إلى ذاكرة.

* * *

... وأمزج بينكِ وبين لبنان لأنكِ حليبه وعسله. بينك وبينه علاقةُ الزعتر بالهواء. بينك وبينه سريري، وكلامٌ سريري، وأغاني الجمال الأخير.

أعيشُ في ذكرياتنا المقبلة كما يعيشُ الحَجَرُ تحت الماء.
عالمٌ يجب أن أحيا فيه، ولا يَدَعُونني أصل إليه. عالمٌ من الذين يَسْبَحون في أهواء التجاذب. عالمُ المسحورين الساحرين. أكرهُ ما عداه. ولن أحيا في سواه. وعندما تلوّحين لي بيدكِ قبل أن تنامي، أعرف أننا لن نستيقظ غداً إلاّ لنَسْكَر بانخطافنا. وما من شيء أقوى منكِ!
وجعي من الوطن يذوب أمامكِ، ووجعي على الوطن يصبح فيكِ قيامة. يا شفير هاويتي، يا مُغْريتي وضَحيّتي، أشْهَدُ أنْ لا شروق إلاّ من عينيكِ، ولا ظهورَ إلاّ في عينيكِ، ولا هبوب إلاّ على جبينكِ، ولا هدوء إلاّ على جبينكِ، أشْهَدُ أنْ لا حياةَ إلاّ الموت فيكِ، ولا حقّ إلاّ في ظلال فتنتك، ولا سلام إلاّ من ماء شهوتك ولا مستقبل إلاّ على جناح شعرك، تاج العالم، يا شفير هاويتي.
أشْهدُ أنكِ ما نمت إلاّ في حلمي.
وما استيقظتِ إلاّ في حلمي
والذي يمشي على الأرض
منذ البداية
ليس أحداً يا شفير هاويتي
غيرُ وحش رغبتي فيكِ
وطفلها.

* * *

مَقتلةُ لبنان تقرع الأجراس
ووجهك يقتحم حريتي ويرفرف منتصراً فوق حطام خلوّ البال.
وما يجمعه الله يفرّقه الإنسان
وما يباعدون بيني وبين أختي
تردمينه يا شفير هاويتي
يا شفيري القدّوس، الموزون على إيقاع المعنى الوحيد للحياة: البلوغ بالنشوة إلى سَقْف المُطْلَق، رَفْعُ السقف، فَتْحُه، والمضيّ قُدماً بين الكواكب.
توحدينني في جحيم التجزئة
ومن تحت زجاج التحطيم وغبار الانهيار
تسحبني وَقْفَتُكِ البيضاء في رياح الأبد
وبلا شيء من يدكِ تمسحين جبيني المدمَّر
فأنهضُ وأطير متلاشياً في نور الشهوة.

* * *

ليصلْ الى الأخير السقوط
لعلّه وحده الموج الدافق إلى الغبطة.
هنالك سطحيّة غنّاء، سطحيّة صديقة، جوهريّة للمسافات، كزمرّد، كياقوتٍ وأزهارٍ في الشَعْر، كلمات كهرباء ملوّنة ساطعة في العُلى وبين الثواني العابقة بالمُنى. أشمُّ وأنا أقول ذلك رائحةَ عطركِ الذي هو أنتِ أكثر مما هو أنتِ قَلْبُكِ وجلْدكِ وعيناي. شيءٌ من الكذب بل أشياء أهم من الحقيقة. لا أريد أن أنافس بل أن لا يكون لي شَبيه. وأن لا يكون لأحد شبيه. أريد أن تعطيني ما ليس لي فهذا ما هو لي. أريد أن ينزل واحدنا في الآخر كالمعجزة في الجسد، كالقَدَر في اللحظة، كيَدِ الله في العدم. أريد أن نبلغ بتبادلنا المطاردة إلى حيث ينتهي هَرَبُنا، فلا يعود بيننا غيرُ سحرِ اغترابٍ دائم يجذبنا إلى الأبد.

* * *

اهتديتُ منذ البدء إلى الصراط المستقيم: هواكِ، ويدور حولنا ليلُ الأرض. وعرفتُ دائماً معناي: رَفْعُ الستار في نَفْسي عن الحُب وإسدالُه، رَفْعُه وإسدالُه، ففي بياض ذلك وسواده زرقة ◁

هـاويـتي

السماء في القلب، لهفة الله، والقوّة المستعادة ملء لاوعيها النشوان، متلألئةً كنجمةٍ تُغْسَل من خباء الدهور.
كما أسمعُ كلام عينيكِ يَعبرُ بي عبور الإنقاذ، تسمعين طفولتي تستنجد من أعماق البئر، من بين براثن اليتم الخالد.
هلمّي نتبادل هدايا ألغازنا، فما أطيب تسليمنا مفاتيحنا واحدنا للآخر! أليس هو اكتشافاً لذاكرتنا الطبيعيّة، ذاكرةِ الشلالات؟ نَظْرَتُكِ إليّ هي اليد التي تُنزلني فجأةً إلى روحي متجاوزاً تلك العتبة العسيرة.
كلُّ نساء الحلم مَرَرْنَ في عينيكِ، وكلُّ رجاله.
غروباً، فتحتُ بوّابة الحديقة المهجورة. كان هناك الجدول الأصفر، شجراتُ الطفولة، حجورٌ بين الحجارة مودوعةٌ فيها عواطف ملائكةٍ سابقين. كان هناك شوكٌ لذيذ وأزهار وحشيّة تلتهم الحيطان. وطيورَ العبور التي لا تقيم في بلدٍ ولا في هُنيهة، أقامت مراكزها هنا في الشبابيك. كان هناك كلُّ هذا، والسماء، ولم أرَ غيركِ.
غيرَ نُقصاني منكِ، نقصاني المتوهج كقرص الشمس
غيرَ ظمأي إليكِ، ظمأ الحاسد العاشق الظالم الحنّان.
وككل مرّة هَطَلَتْ أمطارُ الحياة الجديدة
فهل ستعود كل مرة وتجفّ المياه ؟

* * *

يا مَلاكَ التاريخ، ابتعدْ!
يا ملاكَ الأخوة، ابتعدْ!
يا ملاكَ العظماء، ابتعدْ!
يا ملاكَ العصور، ابتعدْ!
ليبعدْ عنّي وجهكِ أيتها الأمم
اختبئي من صوت عيني
من عين كلمتي أيتها الأمم ذات الجريمة الجبانة
أيتها المُرائية الساخرة من القتيل
يا عروس قايين ويهوذا وبيلاطس
يا كلاب الذئاب
يا أنبياء التجارة والدعارة
يا أمم الجبروت الحقيرة
أبصقُ في وجهكِ حقداً
من دم كل طفل ذَبَحه ملاكُكِ الدجّال
وهو يقول له: «انظرْ ما
أشقاكَ كيف تذبح نَفْسك بنفسك!»
ويا أيتها السماء

كما لم يمت لي حب
لن يموت لي ثأر
حتى يصبح للحَمَل قوة الذئب
وللحمامة قدرة العُقاب المرعبة.

* * *

يدخل علينا الصباح مدهوشاً. لم يكن يظنّ أنه سيجد في غرفة الوَجْد هيكلاً للبغضاء.
نغمر الصباح بوشاح من حرير لبنان. نهمس في أذنه كلماتٍ عمّا كان يجهل. يضيء شمعةً في الهيكل وينصرف كسائر المصلّين. راضياً مرضياً عمّا تنسجه أحلامنا الشريرة.

* * *

لن يذهب ما لم يذهب
لن يأخذوا ما لن يُعطى .
قهراً قهرني زمنُ الدجّالين
ولكنّه مقهور أيضاً بحبّي .
هو الخاطف تاريخي وأرضي
وأنا المالك مفاتيح الجنّتين،
هو الحارق غاباتي
وأنا الجذور اللا تُحرَق وخَصْب تراب الجذور،
هو الضاربني برأسي القاتلني بجسمي
وأنا الأبله المرمي في كل فخ ، ولكني المعصوم عن الموت لبساطة قلبي ،
هو الثعلب العبقريّ
وأنا الكناريُّ الذي له مجدُ الحياة والموتِ طَرَباً .
وأنتِ
أيتها المطلّة عليّ من أعماق عينيها
يا امرأة السنابل
يا شفير هاويتي
تخترعين لي الحياة كلّما انتهتْ .
وعلى الشاطىء المهجور تجلسين لترقّبي
طلوعي من البحر
أنا لبنان
قارةٌ صغيرة كظلّكِ
لانهائيةٌ كظلّكِ
قارةٌ لانتصار الحياة
حدودها انتظارنا
وقلْبُها وَحْدَكِ يا حرّية.



حكاية جائزة نوبل

ونجيب محفوظ والأدب العربي

صبري حافظ

■ لا شك أن حصول الكاتب الكبير نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب أمر يدعو للغبطة. لأنه يطرح قضية الأدب العربي في أفق دولي ومن زاوية جديدة غير الزوايا التي سبق أن استهلكناها نقاشاً وتداولاً. ويدفعنا الى إعادة التفكير في موضوع موقف هذه الجائزة الدولية الكبيرة من الأدب العربي خاصة، ومن الآداب الإنسانية غير الاوروبية عامة. كما يدعونا إلى التفكير في استراتيجيات عملنا الثقافي في المجال الدولي ومخططاته بعد حصول الأدب العربي على هذه الجائزة الكبيرة، ومدى قدرتنا على الاستفادة من هذه الفرصة لطرح قضايانا الأدبية في الساحة الدولية، بالصورة التي تعود بالخير على الأدب العربي عامة. وتجعل حصول نجيب محفوظ على تلك الجائزة فاتحة مرحلة جديدة من التقييم الموضوعي لأدبنا العربي في الساحة الدولية، لا مجرد حدث استثنائي يمر دون أن يتكرر كما حدث من قبل. أكثر من مرة، في تاريخ هذه الجائزة. ولا بد لنا بعد أن انحسرت موجة الفرحة العارمة بحصول الأدب العربي على هذه الجائزة، وبعد أن تراجعت التعليقات السريعة، والتهاني القلبية أو السطحية لنجيب محفوظ ولأنفسنا، أن نفكر بروية في الدلالات العديدة التي ينطوي عليها هذا الحدث، وأن نترك وراء ظهورنا الأخطار الإنفعالية التي نتجت عن ردود الفعل الشخصية، والتي كشفت عن نفسيات أصحابها وأحلامهم السرابية، أكثر مما أضافت الى فهمنا للموقف أو استعدادنا لمواجهة ما يترتب عليه من نتائج. لنتأمل القضية كلها من مختلف أبعادها، ولنطرح على واقعنا الثقافي مجموعة من الرؤى والأفكار التي تساهم في تطوير استراتيجيات عملنا الثقافي على المدى الطويل.

فها هي جائزة نوبل تغامر لأول مرة وبعد سبعة وثمانين عاماً على تأسيس هذه الجائزة الغربية الغربية وتخرج عن تقليدها الراسخ بالانحصار أساساً في دائرة آداب اللغات الأوروبية، وتمنح جائزتها للأدب العربي، وتقدمها بذلك للمرة الثانية خلال الأعوام الثلاثة الماضية لأفريقيا، بعد أن ظلت هذه القارة الثرية العذراء محرومة من هذه الجائزة لخمسة وثمانين عاما. بل إنني لا أغالي إن قلت إن جائزة هذا العام التي حصل عليها أديبنا الكبير نجيب محفوظ، هي جائزة أفريقيا الأولى، لأن جائزة وول سوينكا هي في حقيقتها جائزة لأحد آداب اللغة الانكليزية، وهي لغة أوروبية مهما كانت ◁



جائزة نوبل سويدية أولاً وأوروبية ثانياً وغربية أولاً وأخيراً

◁ جنسية الكاتب الذي يستخدمها وطبيعة المادة الأدبية التي يصورها بها. أما جائزة نجيب محفوظ فهي أول جائزة لأدب لغة افريقية هي لغة الساحل الشمالي لأفريقيا كلها من المغرب حتى مصر. وهي أول جائزة للأدب العربي، وهو أدب أكثر عراقة من آداب كثير من اللغات الأوروبية ـ باستثناء اليونانية واللاتينية ـ التي حصلت على عشرات الجوائز على طول عمر هذه الجائزة، وهو بالقطع أعرق من آداب البلدان الاسكندينافية التي فازت بثلاث عشرة عشرة جائزة، أو الأدب الأميركي الذي حصل على تسع جوائز. لكن تلك قضية أخرى لا بد أن نتريث عندها قليلاً حتى نكشف عن مختلف أبعادها قبل الحديث عن الدلالات الخاصة لفوز نجيب محفوظ بالجائزة، لأننا إذا كنا نريد اتخاذ هذا الفوز ذريعة لإعادة النظر في استراتيجيات عملنا الثقافي الدولي، وسياساتنا الثقافية الداخلية، القومية منها والمحلية، علينا ان نستقرىء تاريخ الجائزة لنستشف بعض دوافعها، ولنبرز ما يرضينا من تلك الدوافع، ونحارب ما لا يوافقنا منها.

وأي دراسة لتاريخ تلك الجائزة ستكشف أنها تحاول جاهدة أن تكون عالمية. ولكنها لا تستطيع مهما اجتهدت أن تخفي تحيزها السافر للغرب ولرؤاه وقيمه وتصوراته الفكرية والأيديولوجية، ووقوعها في قبضة احساسه الحاد بالمركزية الحضارية. أو لنقل ـ بعد أن رأينا ردود الفعل العربية الكبيرة ـ الشعبية منها والرسمية ـ لحصول نجيب محفوظ عليها ان الجائزة هي التي فازت بالعرب شعباً وثقافة وحضارة، لأن تجاهل الجائزة للعرب، ولغيرهم من الشعوب ذات الثقافات الغنية، لم يضرّ بالعرب ولا بغيرهم. وإنما جنى على سمعة هذه الجائزة، التي حادت عن الهدف الانساني النبيل الذي رسمه لها مؤسسها الفريد نوبل (١٨٣٣ ـ ١٨٩٦) قبل أكثر من تسعين عاماً. فقد أثرى نوبل من اختراعه المدمر للديناميت ثراءً فاحشاً، وأحس بندم شديد في أخريات أيامه لأنه أطلق وحشاً رهيباً، أعتى من كل الوحوش الأسطورية المخيفة من عقاله: وهو وحش التدمير الهائل الذي ما لبث ينمو ويتعملق، منذ أن أطلقه الفريد نوبل من قمقمه، ويكتسب أنياباً نووية وليزرية جديدة. إذن كان الفريد نوبل على حق في إحساسه العميق بالندم والذنب لإطلاق هذا الوحش التدميري الرهيب من عقاله. وكانت محاولته للتكفير عن هذا الذنب هي التي أدت الى إنشاء جائزة نوبل التي أوقف عليها كل ثروته الهائلة، وكرسها لمن يسهمون في خير الانسان ويعملون على إسعاده، بغض النظر عن جنسياتهم أو دياناتهم. وقد أعلن نوبل بوضوح في نهاية نص وصيته التي أنشئت بمقتضاها هذه الجوائز «إنها رغبتي الواضحة في ضرورة ألا تكون هناك أية اعتبارات لقومية الشخص الذي يمنح الجائزة. ولا بد أن يحصل عليها أجدر المرشحين لها بصرف النظر عن كونه اسكندينافياً أم لا». وهكذا أراد نوبل أن تكون جائزته انسانية النزعة، وأن تكوت تجسيداً لامكانية طلوع الخير من شرنقة الشر، فهل استطاع الخير حقاً أن يمحو الشرور التي فتح نوبل على الإنسانية أبوابها؟

بالقطع لا، لأن الأكاديمية السويدية التي عُهِد اليها بالاشراف على تنفيذ وصية نوبل، ما لبثت أن حادت عن أهداف الجائزة. ولا شك أن حياد الجائزة عن هدفها أضرّ بالجائزة أبلغ الضرر، وحوّلها من رمز نبيل للتكفير عن الإساءة الى الانسان، بإرهاف أسلحة الدمار المتاحة له، الى أداة فاعلة في الحرب الباردة بين الشرق والغرب من ناحية، والى رمز حي لعنصرية الغرب، وضيق أفقه، وانحصاره في سجن مركزية الذات الغربية التي تتصور أنها صاحبة أرقى الحضارات، لأنها صاحبة الحضارة المنتصرة في الوقت الراهن من ناحية أخرى. ويبدو ضيق أفق الجائزة بأجلى صوره في جائزتي الأدب والسلام. وليس هنا مجال الحديث عن جائزة السلام التي تتجلى فيها بشكل سافر تحيزات تلك الجائزة، ولذلك سنقتصر على تناول جائزة الأدب.

والواقع أن أي دراسة أو تأمل لتاريخ جائزة نوبل للآداب سيؤكد ضيق أفق الجائزة التي تغاضت عن عدد كبير من أعظم كتاب الغرب نفسه، ومن أعلى الهامات الأدبية في تاريخه المعاصر. وما ليو تولوستوي، وأنطون تشيخوف، وجيمس جويس، ومارسيل بروست، وروبرت موزيل، وهيرمان هيسه، وبيتر فايس، وبرتولت بريخت إلا أمثلة قليلة من عشرات الكتاب الذين لم يفوزوا بالجائزة، بل إن أعظم كاتبين أنجبتهما الدول الاسكندينافية وهما هنريك أبسن النرويجي، وأوجست سترندبرج السويدي لم ينالاها، بينما حصل عليها ١٢ كاتباً اسكندينافياً مغمورين، لم يسمع العالم بهم بالرغم من حصولهم عليها. ويبرهن تاريخ الجائزة لمن يحتاج الى برهان على أنها جائزة سويدية أولا، وأوروبية ثانيا وغربية الهوى والمنزع أولا وأخيراً، وأن الزعم بأنها جائزة عالمية فيه قدر من التجاوز ومقدار من الشطط، إذ تقدم لنا على أحسن تقدير ما يظن دهاقنة الثقافة السويدية أنه أفضل العناصر الأدبية المعاصرة. وهو ظن محكوم بمجموعة كبيرة من العناصر الموضوعية، والمصالح الذاتية، والانحيازات الثقافية أو الانفعالية أو التاريخية، ومحكوم قبل هذا كله بمنظور الرؤية الأوروبية، ومنطق تفكيرها الذي يرى أن حضارتها هي الأنموذج، أو المثال الانساني الأعلى الذي يجب على الحضارات أو الثقافات الأخرى ان تحتذيه أو تدور في فكله أو تخضع لمعاييره القيمية والتقويمية على السواء.

من هذا المنطلق، سويدية الجائزة أولا وأوروبيتها ثانياً وغربيتها أولا وأخيراً، نستطيع أن نفهم الكثير من الألغاز والتناقضات التي صاحبت هذه الجائزة على مدى خمسة وثمانين عاماً، والتي تبدو أوضح ما تكون في جائزة الأدب خاصة، فمعيارية القياس والحكم في العلوم الطبيعية والكيميائية والفسيولوجية والطبية، أكثر دقة وموضوعية منها في العلوم الانسانية عامة، وفي الأدب خاصة، فالأدب وثيق الاتصال بعالم القيم الاجتماعية والثقافية، والاخلاقية، مرتبط بالرؤى الحضارية والتصورات الفكرية والأيديولوجية الدفينة، ومعبر عن المصالح القومية والسياسية. ولذلك فإنه قادر على الكشف عن الانحيازات التحتية والرؤى المخبوءة. فهو برغم سياسيته الواضحة غير السياسة، لأن السياسة مباشرة، أما الأدب فمراوغ عريق، يستطيع المداراة على أكثر التحيزات السياسية الممجوجة، وتقنيعها بغلالات من الصور والخيالات، والايحاءات التي تؤثر بفاعلية تفوق كل مباشرة. لهذا كله نجد أن الأدب هو المشرح الأول للكشف عن خبايا هذه الجائزة، وتعرية اتجاهاتها الحقيقية. فبين أكثر من ثمانين كاتباً فازوا بجائزة نوبل على امتداد تاريخها المتصل منذ عام ١٩٠١ حتى الآن، كان نصيب أكبر قارات العالم مساحة وتعداد سكان، وأكثرها خصوبة حضارية، وتعدداً في الثقافات، وهي قارة آسيا جائزتين فقط: ذهبت أولاهما الى طاغور البنغالي عام ١٩١٣ بينما كانت الثانية من نصيب كواباتا الياباني عام ١٩٦٨. ولم تحصل أفريقيا من قبل على أية جائزة حتى فاز بها سوينكا قبل عامين فقط. ولنتأمل هذا الجدول الصغير لنعرف منه توزيع جوائز نوبل للآداب بالنسبة لشعوب العالم وقاراته:

القارة	عدد السكان بالمليون	عدد جوائز نوبل للآداب
آسيا	٢٥٥٣	٢
أوروبا	٥٣٠	٦٨
أفريقيا	٤٨٢	٢
أميركا الشمالية	٣٧٩	٩
أميركا الجنوبية	٢٥٥	٥
استراليا	١٥	١

من هذا الجدول الاحصائي البسيط نجد أن شعوب آسيا وأفريقيا التي

تضم ما يقرب من ثلاثة أرباع سكان العالم، وعشرات اللغات والثقافات والحضارات لم تفز بغير جوائز أربع (بما في ذلك جائزة هذا العام العربية). بينما كانت بقية الجوائز من نصيب آداب اللغات الأوروبية التي تسود حضارتها وثقافتها القارات الأربع الباقية، والتي يسكنها ما يزيد قليلاً عن ربع سكان العالم. صحيح أن هذه الجوائز موزعة بين قارات أربع، إلا ان أمريكا الشمالية واستراليا ليستا إلا امتدادا للثقافة الانكليزية. أما امريكا الجنوبية، أو بالأحرى امريكا اللاتينية، فانها امتداد للثقافة اللاتينية عامة والاسبانية خاصة. ولا ينفي القول بمسألة الامتدادات الثقافية هذه، بأي حال من الأحوال، خصوصية أدب كل أمة وتمايزه داخل إطار الثقافة الواحدة. ولكن كل ما يطمح الى الاشارة اليه هو التأكيد على هيمنة منظور الثقافة الأوروبية الغربية على الجائزة، ونفي صفة العالمية الزائفة التي تدعيها لنفسها، لأن مؤسسها الذي حاد منفذو وصيته عن جوهر تلك الوصية النبيلة منذ أمد طويل، أراد لها أن تكون جائزة للانسانية قاطبة، دون فرقة أو تحيز، بل اننا لو تأملنا الأرقام التفصيلية للجائزة لتأكدنا من اسكندينافيتها أولا، ثم أوروبيتها ثانياً:

البلد أو الاقليم	السكان بالمليون	نسبتهم من سكان العالم	عدد الفائزين منها	نسبتهم
السويد	٨	٪١١,١٩	٦	٪٧
اسكندينافيا	٢٢	٪٠٠,٥٢	١٣	٪١٦
اوروبا	٥٣٠	٪١٣,٧٠	٦٨	٪٨٠

من هذا البيان الاحصائي نجد أن السويد التي يسكنها ١٩,٠٪ من سكان العالم فازت بـ ١٤,٧٪ من الجوائز، وأن أوروبا التي يسكنها ١٣,٧٪ من سكان العالم فازت بـ ٨١٪ من الجوائز. وهذا ما يؤكد سويدية الجائزة أولا، ثم اسكندينافيتها، ثم أوروبيتها. وهناك بالاضافة الى هذا تحيز آخر، هو تحيز الجائزة لأوروبا الغربية، على حساب أوروبا الشرقية. وهذا التحيز متسق مع سويدية الجائزة وغربيتها، ليس فقط لأن السويد برغم حيادها الاسمي جزء من أوروبا الغربية، ولكن أيضاً لأنها جزء من العالم الغربي الذي يقف من اوروبا الشرقية موقفاً عدائياً. فإذا ما تأملنا توزيع الجوائز الأوروبية بين المعسكرين سنجد أن بلدان أوروبا الشرقية بما في ذلك الاتحاد السوفياتي التي يسكنها ٧٥٪ من سكان أوروبا لم تحصل إلا على ٩ جوائز (أي ١٣٪ من الجوائز الاوروبية)، بينما فازت بلدان أوروبا الغربية التي لا يسكنها سوى ٢٥٪ من الاوروبيين بـ ٥٩ جائزة (أي ٨٧٪ من الجوائز الأوروبية). وهذا ما أعنيه بغربية الجائزة بالمعنى السياسي قبل المعنى الجغرافي. بل أن من حصلوا عليها من أوروبا الشرقية، كان أغلبهم من المعادين مباشرة أو غير مباشرة للفكر الاشتراكي وهو الفكر السائد في تلك البلدان.

وقد سبق أن أتاحت لي المقادير أن أعيش لعامين في السويد. البلد الذي تمنح أكاديميته الملكية هذه الجوائز كل عام، وأن أتابع عن كثب مداولات هذه الأكاديمية، وأشارك كأستاذ بأحد أقسام الأدب في جامعة استوكهولم في عمليات الترشيح، وأتعرف على العناصر الفاعلة في اختياراتها. وقد عرفت في أثناء هذه التجربة أن ثمة اتجاهات في الأكاديمية ترمي الى الخروج بالجائزة قليلاً من دائرة هواء الأدب الغربي المكتوم، والمغامرة بها في آفاق بكر جديدة. والواقع أن الداعين الى الخروج بالجائزة من نطاق الغرب الذي أسنت الجائزة في أقبيته ذات الهواء الفاسد والمكتوم، لا ينادون بأي حال من الأحوال بأن تتحول الجائزة كلية الى جائزة لآداب «العوالم الأخرى» من آسيوية وعربية وأفريقية ولاتينية، ولكن الى تطعيمها كل حين ببعض نتاجات هذه البلاد الفنية أدبياً، برغم

الداعون الى الخروج بجائزة نوبل من نطاق الغرب انتصروا هذا العام

تخلفها الاقتصادي، وهوان بعضها السياسي لأن هذا التطعيم لن يفتح الجائزة فحسب على آفاق ثرية بالعطاءات الخصبية، ولكنه سيعيد إليها سمعتها التي عانت في السنوات الأخيرة من الأفول، وسيمد نفوذها الى بلدان هذا العالم، فتزداد بذلك أهميتها، ويتسع نطاق تأثيرها. لكن تلك الاتجاهات، برغم اعتدالها الواضح، تلقى معارضة شديدة من العناصر المحافظة بالأكاديمية، والتي ترى أن البقاء في دائرة الثقافة الغربية المغلقة قد يحمي الجائزة من عواصف لا تعرف كيف تواجهها، وقد يضرّ هواؤها المنعش بصحة القائمين على أمر الجائزة المضعضعة، وجلّهم من العجائز الذين تدهورت قدرتهم على مواجهة الجديد، وتحنطت رؤاهم في قوالب جامدة لا يستطيعون لها فراقاً.

ويتزعم الاتجاه الأول داخل الأكاديمية الكاتب السويدي المرموق آرتر لوند كفيست الذي يعد برغم تجاوزه السبعين من العمر من أعلام التجديد والإبداع في الواقع الثقافي السويدي، ليس فقط لأنه شارك في الحركة السيريالية في أيام شبابه الباكرة، وواصل الإخلاص للتجريب والابداع بعدها، أو لأنه كان طاقة ثائرة لا تعرف الحدود ولا المهادنات معظم حياته، ولكن أيضاً لأن مغامرته المستمرة مع الكتابة تتسم بالخصوبة والتجاوز الدائم لكل انجازاته السابقة، ولأن روح الثورة وجذوة المغامرة في الأصقاع المجهولة لا تزال حية ومتقدة في أعماقه، فقد أصيب بالمرض منذ سنوات قلائل وبقي في خيمة الإنعاش الطبي لعدة أسابيع، حتى أوشك الجميع أن يعدوه في زمرة الأموات، لكنه ما لبث بعد أن تجاوز هذه المحنة المرضية، أن حوّلها الى تجربة فنية شائقة وجديدة، سجل فيها فانتازيا مواجهة الموت، وكوابيس الحياة على شفا حفرة منه، وأضغاث الأحلام التي أطلقت حقن المخدرات عنانها، وسادير الغيبوبة المستمرة في غياهب أدغال الأجهزة الطبية، وتحت رحمة أنابيبها الخؤون. وحظي العمل باهتمام القراء والنقاد على السواء، وقال عنه بعضهم إنه من أجمل أعمال لندكفست قاطبة. وهذا في حد ذاته أمر نادر لأن معظم الكتاب لا يستطيعون تجاوز أعمالهم الأولى بعد سن الخمسين، وهيهات أن يستطيعوا الحفاظ على مستواهم بعد السبعين، ناهيك عن تجاوز هذا المستوى. ومن الذين يؤيدون اتجاه لوندكفيست أوستين شوستراند (رئيس تحرير مجلة آرتز)، وشيستين إكمان، ويوهان إدفيلديت وغيرهم.

أما التيار المحافظ المضاد فيتزعمه لارش يلينستين سكرتير الأكاديمية السابق، وشتور ألان سكرتيرها الحالي، ويدعمهما في هذا الاتجاه مجموعة من أعضاء الأكاديمية ذوي الميول المحافظة وجلهم من غلاة الصهاينة من أمثال تورجين سيجيرستد صاحب المقعد رقم ٢ والذي صرح في حديث له بمجلة (زد) السويدية في فبراير ١٩٨٧ بأنه «يجب القضاء على منظمة التحرير الفلسطينية»، وكنوت آنلوند العضو الفعال فيها والذي وصف الاجتياح الاسرائيلي للبنان عام ١٩٨٣ بأنه «فعل تلقائي للدفاع عن النفس»، وغيرهم من الأعضاء المعروفين بمواقفهم المؤيدة للاحتلال الاسرائيلي لفلسطين العربية. وهم جميعاً من قوميسارية الأدب الذين لم يعرفوا اللمعان الحقيقي، ولم يحظوا بتألق الموهبة، ولذلك يكرسون معظم طاقتهم للحصول على المناصب الادارية، لا إبداع الأعمال الأدبية الجيدة، ويستغلون فرصة أن الأدباء الحقيقيين يحققون أنفسهم في الأعمال الابداعية، ويعزفون عادة عن المناصب الادارية، فيقفزون الى سدنة المناصب بنفوس مشحونة بالحقد على أصحاب المواهب الحقيقية، ويتذرعون بمعرفة اللوائح، وحفظ القوانين، ليحققوا بالادارة شيئاً من النفوذ الذي عجزوا عن تحقيقه بالكتابة والإبداع. بل ويستمتعون بمعارضة الأدباء الحقيقيين الذين أخفقوا في تحديهم في ساحة الأدب، فتذرعوا بصولجان السلطة للتشفي فيهم، وكسب المعارك ضدهم، علمهم ◁

يعوضون بذلك خسارتهم للمعركة الأصلية، معركة الكلمة والإبداع. ولذلك كان من الطبيعي ان ينادي الكاتب الحقيقي بأن تسعى الجائزة الى استشراف آفاق بكر جديدة، لأن الأدب نفسه استشراف مستمر لمجالات لم يسمع فيها وقع لقدم بشرية من قبل. وكان من المتوقع ان يتمسك قوميسارية المؤسسة باللوائح والسوابق التاريخية المأمونة العواقب.

وقد ترك تصارع هذين التيارين داخل الأكاديمية السويدية ميسمه على مسار الجائزة، وأثر ولا شك في سمعتها، وأدى الى تذبذب اختياراتها، بين الكتاب الذين يعدون كسباً حقيقياً للجائزة ولجمهور عشاق الأدب الذين يريدون أن تكون الجائزة نافذة حقيقية على ابداعات الأدب الانساني، وبين الاختيارات الكسولة المأمونة التي تفيد من يفوز بها وحده على حساب الجمهور والجائزة معاً. فبعد جارسيا ماركيز منحت الجائزة لوليام غولدنغ. وكان هذا هو العام الذي انفجر فيه لوندكفيست على غير العادة، وأعلن اعتراضه الشديد على الهبوط بالجائزة الى تلك الخيارات العقيمة. وبعد كلود سيمون فاز تيار لوندكفيست من جديد، وخرج بالجائزة الى ربوع القارة الافريقية العذراء، وقدمها الى كاتب جدير بها حقاً هو وول سوينكا. كاتب يستطيع أن يعيد من جديد الإيمان بالجائزة الى الذين تصرفهم عن احترام خياراتها تصرفات يلينستين وشتور الان، وأشباههما من متوسطي القيمة، ومحدودي الأفق. لكن التيار الرجعي سرعان ما فاز بجائزة العام الماضي عندما منح الجائزة لجوزيف برودسكي اليهودي الصهيوني المنشق على وطنه الروسي، والذي لا يزيد قيمة على عشرات الشعراء العديدين، بينما أساتذته الشعريون في اللغة التي يكتب بها، من فوزنيسيسكي الى يفتشينكو، ومن أخمادولينا إلى سلوتسكي، لم يحصلوا عليها لأنهم لم يخونوا أوطانهم.

وها هو تيار لوندكفيست يفوز بجائزة هذا العالم العربية، أو يعقد مساومة حولها مع التيار المناهض، تسفر عن بعض ملامحها ملاحظة شتور ألان - سكرتير الأكاديمية السويدية - المحجوجة والتي تفتقر الى الذوق والكياسة، في أثناء إعلان فوز نجيب محفوظ بالجائزة، والتي تشير الى أنه يأمل أن ترضى إسرائيل عن هذا الاختيار (كذا)، ولا يكون اختيار محفوظ للجائزة مثار جدل في اسرائيل، لأنه لا يعتقد أنه متطرف أو أصولي (كذا). وكأن وضع «اسرائيل» في الاعتبار قد أصبح من العوامل التي يراعيها أعضاء الأكاديمية في اختياراتهم، أو من معايير الحكم على الكاتب، بدلا من القيمة الأدبية لأعماله. أم يا ترى في المسألة سر آخر؟ والواقع أن هذه الملاحظة الغريبة التي لا أتصور قولها بالنسبة الى فائز آخر بالجائزة، وملاحظة نجيب محفوظ نفسه عن أنه لم يكن يعرف أنه مرشح أصلا للجائزة، وبعض التلميحات التي نشرتها صحيفتا «التايمز» و«الجارديان» في تعليقاتها على جائزة هذا العام، والتي تشي ببعض رواسب التعصب الأوروبي التقليدي من ناحية، بينما تشير من ناحية أخرى الى أن ثمة مساومة قد دارت في أروقة الأكاديمية الخلفية، مورست فيها أشكال من الضغوط السياسية، تدفعنا أيضاً الى طرح بعض التساؤلات حول مبررات الربط بين تصريحات شتور ألان السياسية تلك، وبين منح الجائزة لمحفوظ دون غيره من كتاب العربية المعاصرين. خاصة وأن اسم نجيب محفوظ لم يتردد من قبل، بين الأسماء العربية المرشحة للحصول على الجائزة، ليس لأنه أقل من تلك الأسماء بأي حال من الأحوال، بل ربما كان أكبر من بعضها أدبياً. ولكن لأن التيار المؤيد للخروج بالجائزة من أقبية الآداب الأوروبية الى مناخات الآداب البكر، ينادي كذلك بعدم منح الجائزة للكتاب الذين أوغلوا في العمر حتى تجاوزوا سن العطاء، لأن الجائزة لا تضيف إليهم بذلك شيئاً.

ومن يراجع اختيارات هذا التيار يجد أنهم جميعاً حول الخمسين من



غلاف المجلة السويدية «فولكيت» التي كتبت عن نجيب محفوظ قبل ستة أشهر، ووصفته بأنه تولستوي المصري

ما هي المساومة التي دارت في أروقة الأكاديمية السويدية ومورست فيها أشكال من الضغوط السياسية ؟

العمر من ماركيز الى سوينكا وحتى برودسكي. لهذا السبب كانت الأسماء العربية التي تردد وجودها على القائمة الطويلة التي تُختار منها القائمة القصيرة التي يجري عليها التصويت كل عام، أصغر من محفوظ سناً، وهي أسماء يوسف أدريس ومحمود درويش وأدونيس. وكان الإسم الوحيد بينها الذي وصل الى القائمة القصيرة قبل خمس سنوات هو يوسف ادريس. ولا أدري ان ظل اسمه عليها منذ ذلك التاريخ أم لا، وإن كنت أرجح أن يكون اسمه قد بقي على القائمة لأكثر من عام، لأن الأكاديمية تفكر منذ سنوات في منح الجائزة للأدب العربي، ضمن مخطط انفتاحها على آداب العالم المسمى ثالثاً، لأن الأدب العربي في طليعة تلك الآداب، لأنه بين آداب دول العالم الثالث، باستثناء أدب أمريكا اللاتينية، وهو أدب لغة أوروبية هي اللغة الاسبانية، هو الأدب الذي يكتبه ويقرأه سكان عشرين دولة من دول هذا العالم المسمى ثالثاً. ومن هنا فقد كان له أكثر من غيره الأسبقية بين تلك الآداب. وكان هناك أكثر من اسم عربي على قائمة المرشحين للفوز، والتي تتدارسها الأكاديمية كل عام. كما أن أوستن شوستراند، أكثر أعضاء الأكاديمية تعاطفاً مع العرب، ينادي منذ فترة بإعطاء الجائزة لكاتب عربي، وقد أصدر أكثر من عدد خاص من مجلته «آرتس» عن الأدب العربي تمهيداً لذلك، وأن هناك من يوافقونه على منح الجائزة ولو مرة للأدب العربي، ليس حباً في هذا الأدب، ولكن في الغالب ذرا للرماد في العيون، وتمهيداً لمنح الجائزة مرة أخرى لكاتب من رعايا الكيان الصهيوني في فلسطين المحتلة. وهو أمر لا تستطيع الأكاديمية الاقدام عليه ما لم تمهد له بتقديمها للأدب العربي الذي عانى من تجاهلها الواضح لمنجزاته المتميزة لفترات طويلة.

ويبدو ان ثمة نوعاً من المساومة بين الاتجاهين المتعارضين في الأكاديمية قد دار في كواليسها، فمنحت الجائزة لكاتب عربي، دون أن يزعج هذا المنح أعضاء الأكاديمية من غلاة الصهاينة، فقد أصدرت مجلة «فولكيت» (اي بلد) السويدية، قبل أشهر قليلة، ملفاً خاصاً عن نجيب محفوظ (عدد أبريل ١٩٨٨) تضمن ترجمة لقصته «تحت المظلة» ومقالا ضافياً عنه للكاتب السويدي المعروف بير جارتون الذي تناول بعض أعماله ثم ختم مقاله قائلاً: «نجيب محفوظ إذن واحد من أبرز قصاصي العالم العربي، وفق ما اتفق عليه الخبراء بالإجماع. ولا شك في كونه مرشحاً جاداً للفوز بجائزة نوبل، إلا أنه لا فرصة له في الحصول عليها برغم أنه قد بلغ من العمر السادسة والسبعين. والسبب في ذلك أنه لم يختر الكتابة بلغة مناسبة لترشيحه لتلك الجائزة. فلا أحد من أعضاء الأكاديمية يستطيع قراءته باللغة العربية. أضف الى ذلك أنه عربي. وكون عربيته عقبة في سبيل حصوله على الجائزة، يذكرنا بها ورد حديثا في مجلة (زد)، في سياق تقديم أعضاء الأكاديمية السويدية، من إعراب تورجين سيجرستيد عن رغبته في ضرورة القضاء على منظمة التحرير الفلسطينية. ومن ان كنوت أنملوند وصف الحرب الإسرائيلية في لبنان عام ١٩٨٢ بأنها فعل تلقائي للدفاع عن النفس. وكثير من أعضاء الأكاديمية معروفون بمواقفهم المؤيدة لقوى الاحتلال الاسرائيلي والوحيد بينهم الذي أبدى أي اهتمام بالأدب العربي هو أوستن شوستراند إلا أن اهتمامه مقتصر على أدب شمال أفريقيا باللغة الفرنسية. غير ان فرص نجيب محفوظ للفوز بالجائزة تزيد إذا ما أضفيت هنا بأنه واحد من شخصيات الثقافة المصرية القلائل التي أيدت معاهدة السلام مع اسرائيل. وكان جزاؤه على ذلك مقاطعته في أجزاء كثيرة من العالم العربي» (ترجمه عن السويدية الصديق مجدي عبد الهادي).



وأهمية هذا التعليق الختامي لمقال بير جارتون أنه يطرح علينا - ومن المنظور السويدي نفسه - نوعية العقبات التي تشارك في الحيلولة دون الأدب العربي والفوز جائزة نوبل. ويمكننا هنا استخلاص عقبتين

أساسيتين من تعليقه، أولاهما لغوية والثانية سياسية. والواقع أن تلك العقبة اللغوية مسألة غريبة بحق، لأنها ترددت في أكثر من مقال صحفي انكليزي، وقدمتها بعض المقالات في لهجة مبطنة بنوع من الاستعلاء إن لم يكن الزراية بالثقافة العربية كلها، والسخرية من الأكاديمية السويدية التي قدمت الجائزة لكاتب لا يستطيع أي عضو من الأكاديمية قراءته في لغته الأصلية، والحكم على أعماله من الترجمات وحدها لا يكفي، ويكشف تردد هذا التعليق اللغوي، على أكثر من لسان، عن نوعية الترسبات العرقية والعنصرية التي ما زالت فاعلة في بعض أنماط التفكير الإعلامي الغربي. فمع أنني أتابع منذ سنوات طويلة تقارير الصحافة الانكليزية عن الفائزين بجائزة نوبل للآداب كل عام، فإنني لم أقرأ مثلاً أي اعتراض على منحها لاسحاق باشيفيس سينجر الذي يكتب بلغة اليدش، أو أي تشكيك في جدارته بها، لأنه ليس بالأكاديمية من يقرأ لغة اليدش الغريبة التي يكتب بها. ولم أقرأ اعتراضاً على فوز الياس كانيتي بها مع أنه ليس بين أعضاء الأكاديمية من يقرأ البلغارية أو اليدشية التي يكتب بها أحياناً. فكيف يمكن أن يهاجمها أحد، وهما يهوديان، واليدش من بقية أبقار اليهود المقدسة التي ما أن يهاجمها أو يشكك في قيمتها أحد، حتى يتهم بمعاداة السامية. ولم أسمع أي استهجان لفوز يوسوناري كواباتا بها، لأنه ليس بين أعضاء اللجنة من يقرأ اليابانية، كما أنه لم يكن مترجماً على نطاق واسع الى اللغات الأوروبية قبل فوزه بها. أما اللغة العربية فحدث عنها ولا حرج. إنها لغة «غير مناسبة»، ولا بد أن يستثير فوزها بالجائزة غضب الكثيرين.

أما العقبة الثانية فهي عقبة سياسية ذات شقين. أولهما يسفر عن نفسه بوضوح في نص تعليق جارتون من تفشي النفوذ الصهيوني بين أعضاء الأكاديمية، ويطلّ سافراً من تعليق سكرتيرها الاعتذاري الفج لدولة الكيان الصهيوني، ويكتسب معنى إضافياً من حالة العرب المتردية التي لا تشجع أحداً على الاحتفاء بهم. ويجب ألا ننسى هنا أن الجائزة ليست بأي حال من الأحوال جائزة أدبية خالصة، وإن كان الأدب هو موضوعها، لأنها تدخل العناصر السياسية في اعتبارها، إذ تلعب السياسة فيها دوراً يفوق الحجم المخصص لها بكثير. فلو رجعنا الى فوز سوينكا بالجائزة الأولى لأفريقيا السوداء من عامين كمثال سنجد أنه فوز لا يمكن فصله عن موضوع تصاعد النضال البطولي للأغلبية السوداء في جنوب افريقيا. فدلالات التوقيت السياسية، من العوامل التي لا تغيب عن صانعي القرار الأدبي في الأكاديمية السويدية. وربما لهذا السبب أختير وول سوينكا للجائزة، ولم تختر لها نادين جورديمر، لأنها برغم رفضها القاطع لنظام التميز العنصري في جنوب أفريقيا، كاتبة بيضاء، تنتمي عرقياً الى الأقلية البيضاء الحاكمة، والممارسة لأبشع ألوان العسف العنصري الذي لا يضاهيه إلا العسف الصهيوني الكريه، مع أن جورديمر لا تقل أهمية عن سوينكا، بل يعدها البعض أجدر منه بتلك الجائزة. لكن معارضة البيض للتمييز العنصري تختلف عن معارضة السود له. فمعارضة البيض تدخل في باب الترف الفكري والنزوعات المثالية والأخلاقية الطيبة، وهي جزء من الميراث الثقافي التقليدي الغربي. أما معارضة السود له، فإنها تجسيد للرفض الطالع من بوتقة القهر والعسف والاضطهاد. وهي ليست نزوعاً مثالياً، ولكنها انفجارة ثورية ماحقة. فثورة السود في أفريقيا تجسيد رمزي لتوق القارة برمتها الى التحرر من ربقة الترف الأبيض الذي عاش وترهل على امتصاص دمها الفتي، وبلورة لتصميم أبنائها على التخلص من أغلال العبودية والاستغلال، ورمز دال على ضيق الانسان في شتى أنحاء العالم بالعقائد العنصرية والنزعات العرقية التي يعاني منها السود في جنوب أفريقيا. كما يقاسي منها العرب في فلسطين المحتلة.



جائزة نوبل ليست جائزة أدبية خالصة وتلعب السياسة فيها دوراً يفوق الحجم المخصص لها



وقد ساهمت انتفاضة العملاق الافريقي الأسود في جنوب افريقيا، والتي فرضت نفسها على العالم أجمع طوال الأعوام الماضية خاصة، في ترشيح وول سوينكا للجائزة بطريقة غير مباشرة. فالأكاديمية السويدية التي يشارك في عضويتها أكثر من شخصية سويدية ذات ميول صهيونية، تريد أن تثبت لنفسها، وللعالم معاً، انها ذات نزعة انسانية، وأنها تقف صراحة ضد العنصرية في جنوب أفريقيا، برغم أنها تغض الطرف عن العنصرية الأبشع في فلسطين المحتلة، بل وتباركها عن طريق غير مباشر. ألم تقدم جائزتها لمنظر الصهيونية الأدبي شموئيل عجنون؟ ومتى؟ عشية حرب ١٩٦٧. لكنها تريد الآن أن تركب موجة التأييد الشعبي العالمي الكاسح لقضية السود في جنوب أفريقيا، وأن تستفيد من المناخ السياسي الراهن، وأن تثبت للعالم أنها قد تجاوزت عن الكاتبة البيضاء المناهضة للعنصرية، واسبغت شرفها الكبير على كاتب زنجي أسود لأول مرة في تاريخها الطويل. إنه إعلان رسمي منها، وبالاقتراع الحر على أن الكتاب السود مساوون «لسادتهم» من البيض، وعلى أنهم أخيراً يستحقون الفوز بالجائزة التي تدللت عليهم لخمسة وثمانين عاماً. فيا له من كرم (حاتمي) سويدي جاء بعد فوات الأوان لأن المتابعين للواقع الأدبي يعرفون أن سوينكا جدير بالجائزة منذ زمن طويل، ولكن الأكاديمية السويدية ذات الحسابات المعقدة، شاءت أن تؤخر عنه جائزتها، حتى فرضت عليها انتفاضة العملاق الأسود، ان تفيق من سادير أوهامها، قبل أن يفوتها القطار كلية. وبهذا المنطق نفسه لا نستطيع الفصل كلية بين جائزة نجيب محفوظ وبين الانتفاضة الفلسطينية، ولا بين ملاحظة شتور ألان الغربية الفجة وبين الاعتبارات السياسية.

ويبدو أن الاتجاهين المتعارضين في الأكاديمية وجدا أن نجيب محفوظ خيار عربي مأمون، تصطاد به الأكاديمية أكثر من عصفور بحجر واحد فنجيب محفوظ معروف بأنه لم يكتب في أي من أعماله العديدة كلمة واحدة ضد دولة الكيان الصهيوني، بل وربما كان فيها بعض الكلمات الإيجابية عنها، كما أسقط منها كلية أي إشارة الى فلسطين. وهذا أكثر مما يتمناه الصهاينة. وقد كان من المؤيدين لمعاهدة السلام المشؤومة بين السادات والصهاينة، والتي رفضتها مصر الشعبية والثقافية بما يشبه الإجماع. وهو فضلا عن هذا كله يحظى باجماع قطاعات واسعة من القراء والدارسين العرب على احترامه. فليس شخصية خلافية أو إشكالية مثل أدونيس، وليس ذا ماض سياسي له أي علاقة باليسار أو بقضية فلسطين مثل يوسف إدريس أو محمود درويش. ومن هنا فهو الحل الوسط الذي يرضي الراغبين في منح الجائزة للعرب، دون أن يغضب أعداءهم. وبالرغم من كل تلك الأمور الخلافية فإن منح الجائزة لنجيب محفوظ، وللأدب العربي متمثلا في أعماله، وإن جاء متأخراً كثيراً، من الأمور التي يجب الترحيب بها. فنجيب محفوظ ـ رغم كل خلافاتنا السياسية معه ـ من أجدر الكتاب العرب المعاصرين بهذه الجائزة، لأن في الأدب العربي أكثر من كاتب يستحقها، وبه أكثر من كاتب يتميز على عدد كبير من الكتاب والشعراء الذين حصلوا عليها في السنوات الأخيرة.

وحصول نجيب محفوظ على هذه الجائزة التي لا تزال تحظى بسمعة عالمية واسعة من الأمور الإيجابية للأدب العربي، وللثقافة المصرية وللحضارة العربية والإسلامية جمعاء. فلا يجب أن ننسى أنه أول كاتب ينتمي إلى العالم الإسلامي وإلى لغة هذا العالم وثقافته يفوز بهذه الجائزة. صحيح أنه قد فاز بها كتاب غير مسيحيين من قبل برغم أرثوذكسية الجائزة، ووقوعها كلية في إسار النظرة، أو الأيديولوجية المسيحية. لكن فوز كاتب مسلم بها أمر يستحق التنويه، وخاصة في إطار التوتر التاريخي بين الرؤيتين المسيحية والإسلامية للعالم. كل هذه العناصر تجعل فوز ◁



منح جائزة نوبل لنجيب محفوظ اعتراف بقيمة الأدب العربي وبداية اهتمام دولي بآداب العرب

نجيب محفوظ بهذه الجائزة أمراً مشحوناً بالدلالات. وقبل الحديث عن نجيب محفوظ نفسه، وعن مسيرته الأدبية الكبيرة التي كتبت عنها مئات المقالات، وحظيت بعشرات الكتب والدراسات، علينا أن نتريث قليلاً عند بعض تلك الدلالات. وأول هذه الدلالات ان من المأمول ان يؤدي فوز نجيب محفوظ بهذه الجائزة الى تعديل النظرة العامة للأدب العربي، في الأوساط الثقافية الأوروبية خاصة، والدولية عامة. فما زالت الجائزة تحظى بقدر من الاحترام لدى القارىء الأوروبي، وقارىء الأدب في مختلف بقاع العالم. وحصول كاتب عربي عليها قد يساهم في وضع الأدب العربي على خريطة الآداب العالمية، وتبديد الأفكار المغلوطة الشائعة والثابتة عن مباشرته وبدائيته، وعن أنه لا يصلح إلا لتقديم مادة للتعريف الإجتماعي بالمنطقة، ولتسجيل عاداتها وتقاليدها. ففوز كاتب عربي بالجائزة يساهم بلا شك في إعلام قطاعات واسعة من القراء العديين بأن هناك أدباً عربياً يستحق كاتب منه ان يحصل على جائزة نوبل، وبالتالي يستحق هذا الأدب أن يقرأ، وأن يترجم، وأن تنشر عنه الدراسات في شتى اللغات الأوروبية. فقد وجد عدد كبير من المتخصصين في الأدب العربي صعوبات جمة في إقناع مجلات أدبية متخصصة ـ ناهيك عن الدوريات العادية، أو الصحف اليومية ـ بتخصيص عدد أو ملف عن الأدب العربي أو بنشر دراسة خاصة عنه. فدفع فوز نجيب محفوظ بالجائزة العديد من المجلات والصحف اليومية الى أن تتسابق في أن تطلب من المتخصصين تزويدها بشيء عنه، أو إعداد صفحة كاملة عن حياته وأعماله كما فعلت بعض الصحف الانكليزية في الأيام القليلة الماضية.

هذا هو المعنى الأول لفوز نجيب محفوظ بالجائزة. إنها جائزة للأدب العربي قبل أن تكون جائزة لنجيب محفوظ. ومنحها له ينطوي على اعتراف بقيمة الأدب العربي ذاته بقدر ما ينطوي على تقدير لمكانة نجيب محفوظ الأدبية. ولهذا فلا بد أن يكون حصوله على الجائزة بداية لاهتمام دولي واسع بآداب المنطقة وإبداعات كتابها. والواقع أن الأدب العربي قد استطاع في العقدين الأخيرين أن يفرض نفسه على دارسي الأدب والمهتمين به في بقاع كثيرة من العالم، مما أدى الى ترجمة العديد من نماذجه الجيدة الى عدد من اللغات الأوروبية الحية. لكن هذا الاهتمام ظل محصوراً في دائرة المتخصصين وخاضعاً لآليات الخطاب الاستشراقي وتاريخه المثقل بالفهم المخطىء للعرب. وفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل فرصة لخروج الأدب العربي من هذه الدائرة الضيقة، وكسر طوق الحصار المفروض عليه. أما المعنى الآخر لفوز نجيب محفوظ فهو خروج الجائزة من دائرة الثقافة الأوروبية المسيحية، الى عالم الثقافات الأخرى، ذات الرؤى الدينية والفلسفية المغايرة، مما يفتحها على عالم رحب من الإبداعات والانجازات الأدبية والفكرية. فسلم القيم المعيارية الذي يحكم تفكير الأكاديمية السويدية المانحة للجائزة مستقى كله من القيم والأخلاقيات المسيحية. وقد آن الأوان أن تدرك الأكاديمية أن ثمة رؤى فكرية ودينية أخرى يستحق سلم قيمها الاعتراف بقيمته وجدارته الإنسانية. وهذان المعنيان الأساسيان لفوز نجيب محفوظ بالجائزة أهم بكثير من المعنى الشخصي، لأنهما يتعلقان بقضايا عامة، ويستلزمان من الواقع الثقافي العربي وكتابه النهوض بدور ملحوظ للاضطلاع بالمهام والمسؤوليات التي يفرضانها عليه، حتى لا نضيع هذه الفرصة الثمينة على آدابنا وثقافاتنا المضطهدة.

ولا يعني التركيز على هذين المعنيين التقليل بأي حال من الأحوال من قيمة المعنى الشخصي، ولا من أهميته، فقد فاز نجيب محفوظ بهذه الجائزة لجدارته الشخصية بهذا الفوز. وإن كنت لا أحسب أن هذه الجائزة ستضيف شيئاً مذكوراً الى مكانة نجيب محفوظ في الأدب العربي أو وضعه في الثقافة العربية. فأبناء هذه الثقافة يعرفون قدر نجيب محفوظ، ويقدرون قيمته، وليس أدل على ذلك من أن نجيب محفوظ هو أكثر كتاب العربية المعاصرين حظاً من إهتمام النقاد والدارسين منذ الخمسينات وحتى الآن. فلا يمضي شهر من دون أن تنشر عنه دراسة، ولا ينصرم عام دون أن يصدر عنه كتاب. ولكن من المؤكد أن هذه الجائزة ستضيف الكثير الى مكانة نجيب محفوظ الدولية، وستتيح الفرصة لترجمة أعماله على نطاق أوسع مما جرى حتى الآن، وقد تساهم في طرحه كنموذج حي للأديب العربي المعاصر. ونجيب محفوظ بالقطع نموذج حي لهذا الأدب عامة، ولرحلة فن القص العربي خاصة مع النضج والتطور. وإذا ما أردنا معرفة مدى نموذجية نجيب محفوظ في هذا المجال، ومدى إسهامه الكبير في تطوير الأدب العربي، علينا أن نلقي نظرة خاطفة على واقع الرواية العربية قبله، وعلى حاضرها الزاهر الآن، لنكتشف حقيقة دوره، مع آخرين بالقطع، في دفع تلك المسيرة فراسخ في طريق النضج والتطور. ومن يتأمل حجم الإسهام الفني الكبير والانجاز الأدبي الضخم الذي حققه يدرك حقاً أن الجائزة ليست إلا تتويجاً لرحلة طويلة من العمل الأدبي الشاق، ومن المواصلة المضنية لطريق وعر. فقد ثابر نجيب محفوظ على العمل الثقافي باستمرار منذ أن ظهر كتابه الأول عام ١٩٢٢ وحتى الآن، بالرغم من أنه لم يحظى في السنوات الخمس عشرة الأولى من عمله بأي اهتمام. وكرس نجيب جانباً كبيراً من طاقته للإبداع والتجويد، فكان يعمل يومياً لعدة ساعات دون انتظار لجزاء أو مثوبة. وكان يعول على العمل وحده دون العلاقات العامة والدعاية الشخصية.



فقد كان نجيب محفوظ على وعي بأن أمامه مهمة كبيرة لا بد من أن ينجزها. ولهذا لم يعبأ في بواكير حياته بانصراف الحياة الأدبية عنه وانشغالها بنجوم تلك الفترة الكبار، ولم يؤله عزوف الواقع الثقافي عنه فيصرفه عن مواصلة الكتابة كما فعل رفيق بداياته الروائي الموهوب عادل كامل، الذي كانت بداياته أفضل كثيراً من بدايات محفوظ نفسه، وكانت رؤاه الفكرية وإمكانياته الفنية أنضج كثيراً من رؤى نجيب وإمكانياته في هذا الوقت. فرحلة نجيب مع الكتابة برهان على أن المثابرة والعمل الشاق جزءان أساسيان من أي موهبة، وإلا لمع صاحبها كالشهاب ثم خبا على الفور. وهي كذلك برهان على أن الوعي بأبعاد المهمة الثقافية التي يريد أن ينجزها هو البوصلة الهادية التي ترود رحلة الكاتب وتوجه قاربها الى شواطىء التحقق والأمان. فقد كان نجيب واعياً منذ بداياته الباكرة بأن عليه ان يتسلح بثقافة واسعة حتى يستطيع أن يبدع عملاً أدبياً كبيراً. ومن يقرأ مقالات نجيب محفوظ الأولى التي نشرها في مجلتي (المعرفة) و(المجلة) في بدايات الثلاثينات يجد أن تلك المقالات الفكرية أساساً كانت الأرض الأولى التي جرب فيها نجيب إنضاج تصوراته ومفاهيمه للحياة والإنسان، بعد أن سلحته دراسته للفلسفة في جامعة فؤاد الأول (القاهرة) بأدوات البحث المعرفي وتركته يشق طريقه وحده. وقد سبق أن كتبت دراسة ضافية عن تلك المقالات في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة (الهلال) القاهرية عن محفوظ، وخلصت من هذه الدراسة الى أن تلك المقالات كانت الساحة التي تصارع فيها محفوظ مع نفسه، ومع أفكاره حتى حدد القضايا الأساسية التي ظل مشغولاً بها بعد ذلك طوال رحلته الإبداعية، والتي جعل الرواية سبيله الى طرحها، أو البحث عن حلول لها. كما أن الصديق عبد المحسن طه بدر كتب كتاباً مهماً ما برهن فيه كذلك على هذه المقولة هو (الرؤية والأداة).

وقد كانت هذه البداية الفكرية الواعية هي السر في قدرة نجيب محفوظ على مواصلة الرحلة برغم عقوق الواقع الثقافي في البداية. وكان معها كذلك عنصر آخر هو حرص نجيب منذ البداية على أن يضع

اصبعه على نبض الشارع الثقافي بشكل أسبوعي، وأن يخالط أصغر أبناء هذا الواقع بصفة دائمة، ولكن ضمن نطاق محدود لا يتجاوزه، ولا يسمح لأحد ان يتجاوزه معه. ومن خلال هذا كان يستمد شيئاً من القوة، وبعضاً من الدافع للاستمرار في طريقه المرسوم. وكان هذا الوعي الواضح بمكانه ومهمته هو السبب في أن كتاباته الروائية تنقسم انقساماً واضحاً الى مراحل متميزة، تتسم كل منها بمجموعة من الخصائص المتفردة. فقد كان يكتب من البداية تنفيذاً لمخطط فكري مسبق، يدفعني الى وصف أدبه كله بأدب الانطلاق من الفكرة. إذ تكشف دراسة روايات كل مرحلة عن المؤثرات الفكرية والأدبية الفاعلة فيها، وعن التصورات الأيديولوجية التي ترود خطاها. ففي المرحلة الأولى، المعروفة بمرحلة الروايات التاريخية، والتي ضمت روايات (عبث الأقدار) و (رادوبيس) و (كفاح طيبة) كان هم نجيب محفوظ ان يعيد بالرواية كتابة تاريخ مصر القديمة التي بدأ حياته بترجمة كتاب عنها. وكان التأثير الأدبي الأساسي عليه فيها هو تأثير الكاتب الاسكتلندي والترسكوت الذي قام بعمل مشابه بالنسبة لتاريخ بلاده، وبعض أطياف من أعمال الكاتب الفرنسي الكسندر دوماس. أما المرحلة الثانية، وهي مرحلة الروايات القاهرية الاجتماعية، والتي بدأت بـ (القاهرة الجديدة) وبلغت ذروتها بـ (خان الخليلي) و (زقاق المدق) و (بداية ونهاية) فهي المرحلة التي طمح فيها الى تقديم مسح اجتماعي تاريخي لواقعه المصري المعاصر، والى الكشف عن حقيقة اناسه وعن مشاكلهم وصبواتهم، والى تحويل الفضاء القاهري الحضري الى ساحة لاصطراع الرؤى والأفكار والتيارات التي يعج بها الواقع الإجتماعي المصري في الأربعينات والخمسينات. وكان تأثير الانكليزيين جون جالزورثي وتشارلز ديكنز، والفرنسي بلزاك على هذه المرحلة ملموساً.

وبعد انصرام تلك المرحلة بخيرها وشرها، وقع نجيب محفوظ من جديد فريسة للحيرة، وإعادة النظر في كل مخططاته، بعد أن أدى قيام الثورة المصرية عام ١٩٥٢ الى إحداث مجموعة من التغيرات الجذرية في صورة الواقع المصري الى الحد الذي أصبح معه العبث الاستمرار في مخططه وكأن شيئاً لم يحدث. وأنتجت مرحلة الحيرة تلك واحدة من أهم رواياته، وهي الرواية الوحيدة التي تعرضت للمنع من بين أكثر من ثلاثين رواية وأربع عشرة مجموعة قصصية، ألا وهي رواية (أولاد حارتنا)، وهي كذلك الرواية الوحيدة التي نوهت بها الأكاديمية السويدية بالإسم في حيثيات قرارها بمنحه الجائزة، وهي من أكثر روايات نجيب محفوظ أصالة ومن أشدها عمومية، لأنها في حقيقتها أمثولة رمزية تطمح الى إعادة صياغة قصة الخليقة ورواية مسيرة الإنسان الضميرية والروحية، منذ خلق آدم وحتى انتصار العلم. وبعد ذلك بدأت مرحلة الروايات الانتقادية التي بدأت بـ (اللص والكلاب) واستمرت حتى قعقعة التقوض الكبير في يونيو ١٩٦٧ أو بالأحرى حتى (ميرامار) مروراً بـ (السمان والخريف) و (الطريق) و (الشحاذ) و (ثرثرة فوق النيل).

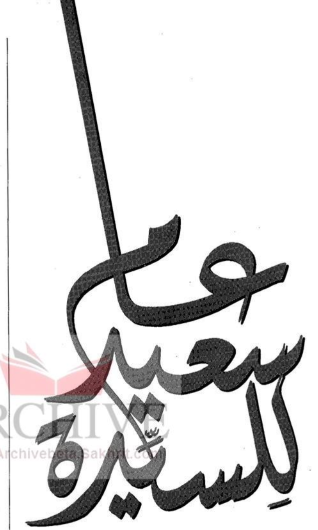
وهي الروايات التي حاول فيها نجيب محفوظ ان يبلور موقفه النقدي اللاذع مما كان يدور في الواقع المصري في الستينات، وأن يدافع عن قضية الحرية التي تعرضت آنذاك لأقسى اللطمات، وكان تأثير روايات الحداثة، وأعمال فرانز كافكا وجيمس جويس على روايات تلك المرحلة ملموساً. كما كان تأثير الأعمال الأدبية المصرية التي ساهمت في تغيير الحساسية الأدبية عليها واضحاً كذلك، وخاصة كتابات بشر فارس الطليعية، ورواية عادل كامل الهامة (مليم الأكبر)، لأنه إذا كان نجيب محفوظ قد تحول من الرواية التاريخية الى الرواية الاجتماعية تحت تأثير عادل كامل، فإنه لم يستوعب النقلة التي أحدثها عادل كامل، بانتقاله من (ملك من شعاع) الى (مليم الأكبر)، في روايات مرحلة الستينات الانتقادية.

نجيب محفوظ هو تجسيد لمسيرة الرواية العربية ويبلور في أعماله أفضل إنجازاتها ومراحل تطورها

وبعد هزيمة ١٩٦٧ المريرة أخذ نجيب محفوظ يتخبط تحت وقع لطمتها، وعاد الى تذكاراته يكتب أشكالاً من السير الذاتية وروايات النوستالجيا أو الحنين للماضي تارة، مثل (المرايا) و (حضرة المحترم) و (قلب الليل) و (حكايات حارتنا)، أو روايات محاولة التعبير عن تأثيرات الهزيمة على الواقع الإجتماعي المصري وعلى شبابه خاصة مثل (الحب تحت المطر)، أو تقصي أسبابها مثل (الكرنك) وإيعازها ببساطة الى عسف أجهزة القمع في عصر عبد الناصر. وجلّ هذه الروايات أعمال ضعيفة يغازل بها محفوظ القاريء تارة والشاشة السينمائية أخرى، ويحافظ فيها على قلمه من التيبس، حتى ولو أدى هذا الى وقوعه في وهاد التكرار أو في مهاوي التعجل. ويبدو أن محافظة نجيب على قلمه من التيبس، وان استأدت سمعته الأدبية ثمناً باهظاً، سرعان ما أتت بثمارها عندما كتب محفوظ بعد تلك الفترة واحدة من أفضل رواياته الأخيرة، بل ومن أفضلها على الإطلاق، وهي (ملحمة الحرافيش) وهي رواية ذات طابع ملحمي وبنية مأساوية تحاول الإمساك ببنية الملحمة الشعبية والاجتماعية المصرية وبمزاجها المأساوي، وتنطوي على بصيرة عميقة ورؤية نفاذة لتحولات الواقع المصري، ولتغلغل الخيط القدري والروحي في نسيج لوحته الحضارية بشكل كبير.

وقد أعقبت (الحرافيش) عدة روايات عادية تؤكد استثنائيتها، مثل (أفراح القبة) أو (عصر الحب) أو حتى (ليالي ألف ليلة) أو (الباقي من الزمن ساعة) أو (رحلة ابن فطومة). وفي هذه المرحلة الأخيرة كتب نجيب محفوظ كذلك عملين سياسيين متناقضين موقفياً واتجاهياً. أولهما هو (أمام العرش) وهو حوارات مع رجال مصر من مينا حتى السادات، يقيم فيها محاكمات سياسية ساذجة لتاريخ مصر وزعمائها يفصح عبرها عن أيديولوجيته السياسية، ويكشف فيها عن موقفه الفكري من القضايا العربية المحورية، وعن تدعيمه الكبير لقضية الصلح مع العدو الصهيوني، وعن موقفه العدائي الواضح من عبد الناصر العربي خاصة ومن القومية العربية عامة، أكثر مما يكشف فيها عن أي تمكن أدبي أو إبداع روائي كبير. وقد سبق أن كتبتُ قراءة سياسية لذلك العمل الغريب بعنوان «تزييف الوعي وتشويه التاريخ» سبق نشرها في مجلة (الاقلام) ولا أريد أن أكرر هنا شيئاً منها. أما العمل السياسي الآخر فهو (يوم مقتل الزعيم) الذي يناقض فيه كثيراً من مواقفه السياسية المعلنة في (أمام العرش) وخاصة بالنسبة لعصر السادات، فقد كان عصر السادات قد أصبح في خبر كان عندما شرع في كتابتها. وكتب كذلك روايتين أخريين هما: (العائش في الحقيقة) و (حديث الصباح والمساء) التي تعد أحدث رواياته. ولم يبرز من كل الأعمال التي صدرت بعد (الحرافيش) حقاً إلا روايته الأخيرة المهمة (حديث الصباح والمساء) التي تحاول أن تقدم بانوراما روائية للمسيرة المصرية الكبرى مع التحديث، وان تخلق بنية روائية فريدة قادرة على أن تصبح المعادل الأدبي لما أصاب تلك المسيرة من تمزقات.

ومن خلال هذه المسيرة الروائية الطويلة التي تجاوز فيها محفوظ نفسه أكثر من مرة، وطور أدواته وتقنياته في كل مرحلة، استطاع محفوظ بحق أن يكون تجسيداً لمسيرة الرواية العربية، وأن يبلور في أعماله أفضل إنجازاتها، وأن يجسد عبرها مختلف مراحل تطورها، فاستحق بجدارة - مهما كانت خلافات الآخرين الفكرية والسياسية معه، ومهما كان استنكارنا لموقفه الممالىء للعدو الصهيوني - جائزة نوبل التي جاءته متأخرة، ولكن مجيئها متأخرة أفضل من غيابها على كل حال، نرجو أن يكون فيها الخير لنجيب محفوظ وللأدب العربي معاً □



ابراهيم أصلان

■ كان الهواء يهب بارداً من النافذة المفتوحة على أرضية الحوش الكبير الخالي. وكان العم جرجس يراقب سخان الشاي الكهربائي في الجانب الآخر من حجرة التوزيع، أما العم بيومي الذي كان يقضي معنا ليلته الأخيرة قبل أن يذهب غداً إلى المعاش، فقد كان يهز رأسه صامتاً كلما تناهت إلينا أصوات المحتفلين هناك بالعام الجديد. وحين بدأ العم جرجس يصب الشاي، وصلتنا أسطوانة جديدة بها مجموعة أخرى من البرقيات.

أشعل العم بيومي سيجارته التوسكانيللي السوداء، وبدأ يفض البرقيات وهو يغمد بمرفقيه على الطاولة الخشبية بسطحها القاتم المصقول، يفحصها، ويضعها واحدة تلو الأخرى في الخانة الخاصة بوردية الصباح، ثم استبقى واحدة بين يديه وهو يلوك طرف السيجارة بين شفتيه الممتلئتين، ويقول بصوته الخفيض اللاهث: «فكرني يا جرجس، أسلمك الدرج، قبل ما أمشي».

اقترب العم جرجس وهو يجفف يديه بمنديله: «إيه، توزيع؟»

تمتم العم بيومي وهو يدقق في البرقية المفرودة: «ميرا بودوفتش».

« ميرا ؟ »

« بودوفتش ».

وصمت قليلاً: «فاكرها يا جرجس؟»

« مش واخد بالي ».

« الست الحلوة بتاعة شارع زكي ».

« طيب شارع زكي ما هو كله ستات حلوين ».

« يا أخي مرات الخواجه بودوفتش ».

« في كام زكي ؟ »

« تلاته ».

« عرفتها. دي الست بتاعة تاني دور ».

« أول دور. ساكنين فوق المكتبة بتاعتهم ».

« شارع زكي كله مفيهوش مكتبات ».

« إزاي الكلام ده ؟ »

«زي ما باقولك كده».

وبدأ يقلب الشاي في الأكواب.

رفع العم بيومي وجهه الحليق، وتطلع إلي بعينيه المجهدتين. لم أكن واثقاً. وقال العم جرجس: «وبعدين دي ست كبيرة».

« كبيرة ازاي ؟ »

« عجوزه يعني. ومش متجوزه ».

« جوزها مات. أنا كلمتك عنه ».

وقال العم جرجس: « يمكن ».

والتفت أبي باسماً، ووضع الملعقة الصغيرة على حافة الطاولة، وجلس.

كانت الأعمال قليلة بسبب من أعياد الميلاد. خرجنا مرة واحدة أول الليل، وزعنا فيها برقية لإحدى وكالات الأنباء الأجنبية، وعدنا، وكاد الليل ينتصف ونحن نشرب الشاي، وراح العم بيومي يعيد قراءة البرقية بصوته الخفيض المسموع «ميرا بودوفتش. ثري زكي ستريت. كايرو. هابي نيو يير». والتفت إليّ وأخبرني أن ميرا بودوفتش سيدة يوغسلافية جميلة جداً، وأن زوجها الخواجه بودوفتش كان رجلاً رائعاً، وابتسم. كان من عادته أن يدفع عن كل برقية يتسلمها نصف فرنك من الفضة، ظل يفعل ذلك حتى مات، وقال: «أنا عارفهم، عارفهم كويس».

وقال العم جرجس: «الكلام ده إمتى يا ريّس؟»

« زمان يا جرجس. زمان ».

« أيام الفضه يعني ؟ »

« أيوه يا سيدي. أيام الفضه ».

وطوى البرقية داخل المظروف بإيصاله الخارجي الملصق. ومدّ العم جرجس يده كي يتناولها، ولكن العم بيومي وضعها في جيبه، وقال: «خليك انت يا جرجس».

« حتوزع يا ريّس ؟ »

« وماله ؟ »

ونزع الورقة الأخيرة من نتيجة الحائط.

وسمعت صرير خشب الأرضية تحت ثقل قامته الكبيرة الهرمة.

أغلقت الكتاب، ورافقته إلى الخارج.

كان يسير في خطوات بطيئة متثاقلة، وسألني: «الدنيا برد ؟»

قلت: «شوية».

ومضت فترة.



«الإشارة معاك ؟»

أخبرته أنه وضعها في جيب سترته. تحسّس جيبه من الخارج، وعاد يخبرني أن عبد الناصر كان يحبس الخواجه بودوفتش كلما جاء تيتو الى مصر. ولا يتركه إلا عندما تنتهي الزيارة، وان ميرا كانت تحضر لهم الطعام والسجاير: «سجاير عادية، وبعدين سجاير عادية وسجاير توسكانيللي. افتكر هو ده البيت».

ووقف حائراً أمام المبنى القديم العالي.

كان الطابق الأرضي كله، ما عدا المدخل، يغطي بلافتة تعلق عن بيع لوازم السيارات.

ودخلنا.

صعدنا الدرجات العريضة حتى وقفنا بين مدخلين في الطابق الأول. ومضت فترة قبل أن يخرج البرقية والقلم، ويتجه إلى أحدهما، ويضغط على الزر الدقيق الفاتح.

وسمعنا صوت الكناري، وفتح الباب.

كانت سيدة طويلة بيضاء، لها شعر رمادي ملموم

«جود ايفننج مدام».

ومد يده بالبرقية والقلم.

تناولتها وهي تنقل عينيها بيننا.

«تلجرام مدام. هابي نيو يير».

«أوه. تلجرام».

وتوقفت عيناها عند وجهه لفترة، وتراجعت.

رأيت الجدار المقابل مغطى بأرفف الكتب الداكنة المصفوفة، ولوحة زيتية تمثل وجهاً مضيئاً لسيدة شابة وجميلة. وفي الركن البعيد، كانت منضدة عليها جرامافون من الخشب الأبنوسي اللامع، يعلوه بوق كبير.

وعادت بالمظروف وقد طوته على الإيصال والقلم، وانحنى العم بيومي بقامته الكبيرة: «هابي نيو يير مدام»، واعتدل: «أنا بيومي».

ابتسمت السيدة ابتسامة خفيفة وقالت: «سنه سعيده بيومي».

«سنه سعيده مدام».

وتركنا.

كنت أتبعه وهو يستند بيده الخالية الى السياج ويقول: «أول دور، مش تاني دور».

وتوقف أعلى الدرجات الأخيرة المواجهة للمدخل المفتوح. كاد يعيد الإيصال الى جيب سترته الحكومية المغلقة، عندما سقطت منه قطعة معدنية رقيقة، ارتفع رنينها النحيل الصافي في صمت الليل، بينما هي تقع من درجة الى أخرى وقد التقطت شيئاً من نور الطريق، وانحنيت، ورأيتها على السطح الرخامي المائل إلى الزرقة، تجري، وترف قليلاً، وتستقر □

◆

ابراهيم أصلان:
قاص من مصر، له مجموعتان قصصيتان ورواية واحدة.

توفيق صايغ



عن فلان عن فلان

شبه سيرة ذاتيّة

■ دأب توفيق صايغ (١٩٢٣ - ١٩٧١) أحد أعمدة الحداثة الشعرية في العالم العربي المعاصر على تدوين خواطر المفكرين التي تروق له وهو يطالع مؤلفاتهم على دفاتر صغيرة منذ الخمسينات وهو في جامعة كامبردج يحاضر في الأدب العربي، قديمه وحديثه. في البدء كان توفيق يدوّن تلك الخواطر بالانكليزية كما وقع عليها في قراءاته. احتفظ بدفاتره في حلّه وترحاله، ولّما استقر في أواخر الستينات في بيركلي محاضراً في دائرة لغات الشرق الأدنى وفي دائرة الأدب المقارن في جامعة كاليفورنيا أعاد نسخ الخواطر بصورة متأنية ثم انه ترجمها الى العربية على أوراق صفراء بلغ عددها حوالي الألف، ويبدو واضحاً ان توفيق كان ينوي إصدار الخواطر في كتاب مستقل تحت عنوان:

توفيق صايغ
عن فلانٍ... عن فلان
شبهُ سيرةٍ ذاتيّة

وكتب لنفسه ملاحظة تذكره بأن يملأ الفسحات الشاغرة وان يضيق لوحات انتقاها وان يعيد ترتيب الصفحات والأبواب بشكل أنسب، إلا أن قلبه توقف عن الخفقان مساء ٣/ ١/ ١٩٧١ فلم يبصر الكتاب النور، وبقي تسلسل الصفحات لغزاً قائماً. الى أعلى يسار كل صفحة كان قد وضع رقماً. الأرقام التي استخدمها توفيق هي من ١ الى ٧، وليس هناك ما يثبت الخطة التي كان توفيق سيعتمدها في ترتيب هذه الخواطر، لكن يبدو أنه كان يفكر في نشر شبه السيرة الذاتية هذه تحت سبعة فصول هي المواضيع التي توحد بين الخواطر. اخترت هنا مقاطع تمثل مجمل شبه السيرة وقد تركتها مرتبة كما جاءت متسلسلة بين أوراق توفيق. توضح الخواطر تنوع قراءات توفيق، فهي مأخوذة من الرواية والنقد والشعر والسيرة والأسفار واليوميات والرسائل، والمسرح، وتوحد ما بينها مشاعر الوحدة والاغتراب والمعاناة. ويمكن النظر الى هذه السيرة على أنها تتمة منطقية لقصائده، فهي احساس بالفاجعة وثورة في الشكل وقفزة في المضمون. فجعته مأساة الوطن فأقصته عن الهناء الأصيل ودفعت به الى وحدة داخلية فعانى من اغتراب دائم. أدرك ان الله هجره فلاحقه بدعائه ولّما لم يعنْه عرف أنه فقد الفردوس. التفت الى المرأة بحثاً عن الخلاص فأحبّ وجاهد وتفانى وأخفق، لكن جاء غزله مُرّاً يصل المحدثين بالغزلين القدامى. خاطب حبيبته كما خاطب أيّوب ربّه، واعتمد على اللفظة الانجليزية دون أن تهجرها موسيقى الروح ونبضات القلب □

محمود شريح

- عن ت. س. إليوت:
(ان الذي يقوم بجمع مجموعة من الأقوال ويعطيها وحدة عن طريق مشاعره الشخصية ليستحق اسم «مؤلف»)

- عن بودلير، من رسالة في ١٨٦٤ الى ثوريه - بيرجر، كما يقتبسها الروائي الفرنسي ميشيل بوتور في كتابه «قصة خارقة»:
(حسناً! انهم يتهمونني بأني أقلّد ادغاربو!
أتعرف لماذا عملت بصبر بالغ على ترجمة بو؟ لأنه كان يشبهني.
عندما فتحتُ لأول مرة كتاباً من كتبه، وجدتُ، بشيء من الروع وشيء من الفرح - لا مواضيعَ فحسب كنت قد حلمتُ بها، لكن عبارات كنت قد فكّرتُ فيها وكان هو قد كتبها قبل ذلك بعشرين عاماً).

- عن الروائية الفرنسية سيمون ده بوفوار، في المقدمة التي وضعتها لسيرة فيوليت ليدوك الذاتية «بنت الحرام»:
(ان مَن يتحدث إلينا من أعماق وحدته فإنما يتحدث إلينا عن أنفسنا).

- عن الروائي الايطالي شيزاري بافيزي، في يومياته التي نشرت بعنوان «مسألة العيش هذه»:



(استمعْ الى رجلٍ مستوحدٍ مستوحش وسيتكلم أكثر مما يتكلم أي شخص آخر).

ـ عن الشاعر الانكليزي الأميركي و. هـ. أودن، من مقال له في مجموعته النقديّة «يد الصبّاغ»:

(«وبعد»، قال نرجس الأحدب وهو يتأوّه، «فعليّ أنا تبدو الحدبةُ وسيمة»).

ـ عن المفكر الدانمركي كيركيفور، في «يوميات»:

(بعد موتي لن يعثروا بين أوراقي (وهنا يكمن عزائي) على اشارة أو تلميحة واحدة الى ما ملأ حياتي بصورة أساسيّة، لن يعثروا بين مخلفاتي على الكلمات التي تفسّر كل شيء، والتي غالباً ما تخلق أحداثاً ذات أهميّة هائلة، بالنسبة لي، من الأشياء التي من شأن الناس أن يعتبروها ترّهات، والتي، أنا بدوري أعتبرها بدون نفع عندما استلّ العلامة السرية التي هي مفتاحها وتفسيرها).

ـ عن الأديب الانكليزي بول بوطس، في كتابه «دانته أطلق عليكِ اسم بياتريس»:

(لا تشك قط من أنه لا حذاء لك في حضور شخص ليست له قدمان).

ـ عن الشاعر الانكليزي فرانسس طومسون، في مطلع قصيدة له:

(أخاف أن أهواكِ، يا حلوتي،
لأن الحبّ سفير الفقدان والخسارة).

ـ عن الأديب الانكليزي بول بوطس، في كتابه «دانته أطلق عليكِ اسم بياتريس»:

(متعَبٌ أنا، وقد آن الأوان لأن أعود لبيتي. ثم تذكرت آنذاك أن التعب هو بيتي).

ـ تصدير رواية فلوبير «تجربة القديس أنطونيوس».

(أيها السادةُ الأبالسة
أتضرّع اليكم كفّوا أيديكم عني
أيها السادة الأبالسة
أتضرع اليكم كفّوا أيدكم عني)

ـ عن سفر الجامعة، الاصحاح ١٢، العدد ٥:

(والجندب [عبء] يُستثقَل).

ـ عن سفر حزقيال، الاصحاح ١٥، العدد ٥:

(هوذا حين كان صحيحاً لم يكن يصلح لعملٍ ما. فكم بالحري لا يصلح بعد لعملٍ إذا أكلته النار فاحترق).

ـ عن كافكا، في «يومياته» بتاريخ ١٧ تشرين الأول ١٩٢١:

(لا أعتقد ان هناك انساناً في الوجود كله تشابه مأساته الداخلية مأساتي، غير أني استطيع أن اتخيّل انساناً كهذا. أما أن يرفرف الغراب السري بلا انقطاع فوق رأسه كما يرفرف فوق رأسي، فحتى أن أتخيل هذا لمن المستحيل).

ـ عن الشاعر الفرنسي رمبو:

(وفي النهاية وجدت فوضى روحي شيئاً مقدساً).

ـ عن القديس اغسطين:

(وما برح الانسان يبدي دهشته لشموخ الجبال، ولأمواج اليّم الجبارة، وامتداد الأنهر الشاسع، ودوران المحيط، وتعاقب دورة النجوم ـ لكنه في نفسه هو لا يتأمل).

ـ عن بودلير، من قصيدته «المعذّب ذاته»

(أنا الجرحُ، أنا السكّين!

◆

هذا فصل من كتاب لمحمود شريح بعنوان «توفيق صايغ: سيرة شاعر ومنفى»، يتناول سيرة الشاعر بالاعتماد على أوراقه الخاصة التي وجدت بعد وفاته والتي قضى المؤلف زهاء أربع سنوات في اعداد تلك السيرة. ملقياً أضواء جديدة على حياة الشاعر الخاصة وأثرها في شعره وتطوره، ومميطا اللثام عن قضية مجلة «حوار» احدى أخطر القضايا الفكرية والأدبية في الستينات، وما رافقها من صراع في بيروت والقاهرة، وباحثا في نشأة الشاعر وثقافته منذ مولده وحتى وفاته، إضافة الى رسائل من والى توفيق صايغ لعدد كبير من أدباء عرب وأجانب.

يصدر الكتاب في مطلع ١٩٨٩ في لندن عن شركة «رياض الريس للكتب والنشر» ـ لندن.



أنا الخدّ، واللطمة أنا!
أنا الأعضاء، أنا العجلة تهشّم الأعضاء!
أنا الجلاّد والضحيّة!
. . .
أنا ماصّ دماء قلبي أنا،
أنا أحدُ العظام هجرتهم الآلهة،
حُكم عليهم بأن يضحكوا حتى الأبد،
وقضي عليهم يعرفوا الابتسام)

عن الروائي الأميركي شيرمان ملفيل، من روايته «المحتال»:
([أحد الأشخاص يقول]:
«أيها الحمقى! يا قطيع الحمقى، تحت أمرة قبطان الحمقى هذا، في سفينة الحمقى هذه!»)

ـ عن كتاب «تدهور الجنس وسقوطه»، بقلم ر. أ. فيتش:
(ان اللفظة الاغريقية للهناء لا ترد مرّة واحدة في العهد الجديد).

ـ عن المسرحي والشاعر الألماني برتولد بريخت، من قصيدته «الى الأجيال اللاحقة»:
(حقاً اني أعيش في عصر مظلم.
غباء ان تتكلم بلطف وهدوء. الجبهة الملساء علامة لفقدان الحساسية.
ذلك الذي يضحك انما لم تصل سمعه بعد الأخبارُ المرعبة).

ـ عن الشاعر الأميركي المعاصر بول كارول، في ختام احدى قصائده:
(. . . ان الحبّ هو الاسم الذي نطلقه على رعبنا).

ـ عن الشاعر التشيلي نيكانوربارا، من قصيدته «رسم ذاتي»:
(لماذا خُلقنا أناساً
ما دام موتُنا سيكون موت حيوان!)

ـ عن الشاعر الياباني فوجيواغرلا توكيوسوكي، من القرن الثاني عشر:
(وقد أعيش الى أن يجيء وقت
أتشوق فيه لهذا الزمن
الذي أنا فيه في منتهى التعاسة،
وأتذكره بحنان).

ـ عن قصة «الأخوين» المصرية القديمة:
(كان شكلها أجمل من شكل أية امرأة اخرى في البلاد كلها. وكانت روح كل إله بمفرده فيها. وعندما رآها الآلهة السبعة قالوا بصوت واحد: «ستموت ميتة عنيفة»)

ـ عن الشاعر الفرنسي فرلين، من القرن التاسع عشر:
(. . . علّيقة المرأة المشتعلة. . .)

ـ عن ريلكه، في احدى قصائده ـ متحدثاً عن المرأة:
(انتِ ـ الحماية تقريبا، حيث لا حماية)

ـ عن ابن ميمون، كما يقتبسه الروائي الانكليزي فردريك روف، أو «البارون كورفو»، في روايته «الرغبة في الاكتمال والسعي اليه»:
(ذاك الذي يستغني عن المرأة، في الخطيئة يعيش).

ـ عن الشاعر الانكليزي المعاصر جورج باركر، في «قصيدة منزليّة»:
(كيف استطيع أن أنجو أبدا
وأنا مصفّد هكذا الى تلك الفخذ؟)

ـ عن الشاعر الأميركي رندال جرايل، في قصيدته «المرأة»:
(بودّي، يا لبوتي العزيزة،
أن أعيش وإياكِ كما جيروم
ـ اذ أين أنشد ملجأ بين البشر؟)

ـ عن الشاعر الفرنسي بول ايلوار، من قصيدته «ليس لي من رغبة غير أن أحبك»:
(ليس لي من رغبة غير أن أحبك
عاصفةٌ واحدة تملأ الوادي
سمكةٌ واحدة تملأ النهر
لقد خلقتكِ بحجم وحدتي)

ـ عن الروائي الايطالي شيزاري بافيزي، في يومياته، التي نشرت بعنوان «مسألة العيش هذه»:
(إن كانت الأمور قد ساءت لهذا الحدّ بينك وبين المرأة التي كانت كل ما تحلم به، فبينك وبين مَن ستسير الأمور سيراً حسناً في أي يوم من الأيام؟)

ـ عن كنيث ريك، في كتابه عن «هنري ميلر»، حيث يروي أن جون، زوجة ميلر الثانية، قالت له:
(لولاي أنا، لما استمرّ هنري في الكتابة، لكان قد أقلع عنها بالكلية. كان همّه ان يثبت شيئاً ما لي أنا، حتى بعد ان تركته). .)

ـ عن هنري ميلر، في روايته الاوتوبيوغرافية «مدار الجدي»، متحدثا عن زوجته الثانية جون:
(كان التفكير في أني سأفقدها يبعث فيّ تعاسة بالغة. فعوّلتُ لذا على وضع مؤلَّفٍ عنها، مؤلف من شأنه ان يخلّدها. . . لقد أدركت على حين فجأة ان حياتنا قد وصلت نهايتها. أدركت ان الكتاب الذي كنت أخطط له لم يكن أكثر من ضريح الحدها فيه ـ والحد ذاك الأنا الذي كان مُلكاً لها. كان هذا قبل وقت طويل، ومنذ ذلك الحين وأنا أحاول تأليف ذلك الكتاب).

ـ عن ماياكوفسكي، من قصيدته الطويلة «غيمة ترتدي البنطلون»:
(لكني رأيت شيئاً واحداً:
انك جيوكوندا
لا بدّ من أن يسرقوها
. . .
وسرقوكِ)

ـ عن كافكا، في «دفاتره»:
(زنزانتي ـ قلعتي)

ـ عن ريلكه، في كتابه «رسائل الى شاعر شاب»:
(من هذا يتألف الحب: أن تحمي وحشةٌ وحشةً وتلمسها وتحيّيها)

ـ عن الناقد روبرت مازوتشو، من مقال نشره في «ذي نيويورك أوف بوكس»، واقتبس فيه هذه الأبيات دون أن يذكر اسم صاحبها:
(إن كان للانسان شخصٌ واحدٌ، مجرد واحدٍ في حياته،
مستعدٌ هو لأن يعترف له بكل شيء. . .
فانه يحبّ ذلك الشخص، وحبه له سيخلّصه)

ـ عن كافكا، في «يومياته»:
(سيزيف كان أعزب)

ـ عن ت. س. إليوت، في قصيدته «الأرض البوار»، حيث تقول احدى شخصياتها:
(لا أستطيع أن أربط معاً
بين أي شيء وأي شيء)

ـ عن اوسكار وايلد، في «من الأعماق»:
(لم يكن ليخطر ببالي انه على يد منبوذٍ سأصبح أنا ذاتي منبوذاً).

ـ عن كافكا، في «دفاتره»:
(قفصٌ خرج يبحث عن عصفور).

ـ عن لورنس ضريل، من رسالة الى هنري ميلر في ١٩٤٤:
(انها «مدار جدي» يتحرك).

ـ عن بودلير:

(انتا نحب النساء بنسبة غرابتهن في نظرنا).

- عن الروائي الفرنسي أوكتاف ميربو، من روايته «حديقة التعذيب»:

(ارتبطت بكلارا وانتميت إليها ارتباط الفحم
بالنار التي تلتهمه وتتآكله).

- عن الشاعر الانكليزي المعاصر جورج باركر، في روايته «النورس الميت»:

(كيف يمكن لامرىء ما أن يحب وحشاً فظيعاً؟ هذا بمنتهى السهولة - اذا كان المرء ذاته وحشاً فظيعاً).

- عن ده ساد، في روايته «جولييت»:

(ان المرء يغار لا لأنه يحب امرأةً ما حبّاً عميقاً. بل لأنه يخشى ما يعتريه من هوانٍ ان هي بدّلت شعورَها نحوه. والبرهان على أن هذه العاطفة عاطفة أنانية صرف، هو انه ليس في العالم عاشق واحد لا يفضّل في الواقع أن تموت حبيبته على أن تخونه).

- عن الروائي الايطالي شيزاري بافيزي، في يومياته التي نشرت بعنوان «مسألة العيش هذه»:

(عندما يبكي رجلٌ امرأةً لم تخلص له، فليس ذلك لأنه يحبها، وإنما للاهانة التي يشعر بها لأنه لم يستحق ان تضع فيه ثقتها).

- عن الروائي والمسرحي السويدي أوغست ستريند بيرغ، في رواية «الجحيم»:

(أحبها، وتحبني، ويكره كل منا الآخر كراهية شرسة، ولّدها الحب).

- عن مایاكوفسكي، من قصيدته «مقايضة»:

(اصغوا اذاً:
كل ما تملكه روحي وتدّخره،
- جربوا ان اسطعتم أن تعرفوا مدى هذه الثروة! -
الروعةُ
التي ستمجد خطواتي الى الأبد،
وخلودي ذاته
. . . .
كل هذا - أتريدونه؟ -
لأعطينّه هذه اللحظة -
لقاء كلمةٍ انسانيةٍ
حنونةٍ
واحدةٍ فحسب).

- عن الشاعر الانكليزي الميتافيزيقي جون ضنّ، من القرن السابع عشر، في احدى «مواعظه»:

(ليس ثمة قاعدة يمكننا أن نتخذها موضوع تأملنا أفضل من قول الرواقيّ: «ليس شيء يبعث على التعاسة في الخاطيء قدر ما يبعثها فيه أن يكون سعيداً. ليس للخاطيء صليب أشدّ من أن لا يكون له صليب»)

- عن ماري هاسكيل، صديقة جبران، في احدى رسائله لها [غير المنشورة]:

(لأفضلُ ان يكون الظهرُ مثقلاً بعبء من أن يكون خالياً).

- عن كافكا، في «دفاتره»:

(«لئن تنشل الماء قط من أعماق هذه البئر».
«أي ماء؟ أي بئر؟»
«من الذي يسأل؟»
صمت
«أي صمت؟»)

- عن ريلكه، في ختام قصيدته «يوم خريف»:

(من ليس له اليومَ بيتٌ لن يبتني له بيتاً.
من هو اليومَ وحيدٌ سيبقى وحيداً لوقت مديد،
سيهبّ من رقاده، ويطالع، ويخطّ رسائل طويلة
وطوال الممرّات الجدبية صعوداً وهبوطا
سيهيم بضجر وتبرّم عندما تتناثر الأوراق المائتة.

- عن بودلير، من رسالة الى أمّه بتاريخ ٦ أيار ١٨٦١:

(لوحدي أنا، بدون أصدقاء، بدون خليلة، بدون كلب، بدون قطة، استطيع أن أشكو حالتي إليها، ليس لي إلا صورة أبي - وهي أبداً بكماء خرساء).

- عن ريلكه، في رسالة الى لو أندريا سالومه بتاريخ ١٠ كانون الثاني ١٩١٢:

(اعتقد فعلاً أنه مرّت بي أوقاتٌ وصلتُ فيها الى قاع الهاوية - حيث باستطاعتي أن أعبر عن كل ما في قلبي من الحاح ولجاجة، بمجرد القائي يدي برفق على كتف أحدٍ ما).

- عن كافكا، في «يوميّاته» بتاريخ ٢٣ أيار ١٩١٢:

(هذه الليلة، لأني كنت ضجراناً، دخلت غرفة الحمام وغسلت يديّ ثلاث مرات، واحدةً بعد أخرى بعد اخرى).

- حتى في بومبي - منذ قرون طويلة - وسط الكتابات الحبيّة والجنسيّة والوصالية على الحيطان - هذا السطر:

(موليس يندب وحدتَه).

- عن الروائي الايطالي شيزاري بافيزي، في يومياته، التي نشرت بعنوان «مسألة العيش هذه»:

(صرفتُ المساء بطوله جالساً قبالةَ مرآة كيما أبقي ذاتي في رفقة).

- **عن ريتشل** بيرداتش، في «**الامبراطور والحكماء والموت**»:

(إلهنا، إن كنا نحن صورتك التي خلقتنا عليها، فما أبلغ مقدار وحدتك!).

- عن الروائي الأميركي طوماس وولف، **في مقطع من احدى رواياته، أدخل فيها بعد ضمن مجموعته الشعرية «حجر وورقة شجر وباب»:**

(عراةً ووحيدين جئنا الى المنفى. في رحمها المعتم ل نعرف وجه أمّنا، من سجل جسدها انبثقنا وجئنا الى سجن هذه الأرض الذي لا يمكن الافصاح عنه ولا التعبير عنه.

من منا قد عرف أخاه؟ من منا قد تبصّر في قلب أبيه؟
من منا لم يلبث أبدا وأبدا محبوساً بسجن؟
من منا ليس غريباً ووحيداً الى دهر الداهرين؟

- عن صمويل بيكيت، في مسرحية «كل من يسقط»:

مسز روني تتكلّم:

(انتحارٌ أن تكون خارج موطنك. لكن أي شيء أن تكون في موطنك، يا مستر تايلر، أي شيء أن تكون في موطنك؟ انحلالٌ وموتٌ بطيء).

- عن ريلكه، في ختام كتابه «دفاتر مالته لا وريد زبريغته»:

(ما الذي عرفوه عنه؟ كان قد أضحى عسيراً جسداً ان يُحَبّ. وأحسّ أن ليس ثمة الا واحد بوسعه أن يحبه. لكن هذا لم يكن راغباً في ذلك بعد)[1]

- عن قصيدة «سلوقي السماء» للشاعر الانكليزي فرانسس طومسون:

(ويتوقّف عندي وقع الخطى:
أتكون كآبتي، فاذاً،
ظلَّ يده، وقد مدّها يداعبني بها؟
«آه أيها البالغ الغباء والضعف والعمى،
أنا من تنشده أنا!
انك تقصي الحب عنك، يا من تقصيني أنا»)[2]

▷



ـ عن قصيدة للشاعر التروبادوري بيير فيدال:
(سيدتي العظيمة، يخيّل لي
أني أرى الله حين أحدق
في جسدك اللطيف).

ـ **عن الشاعر الايرلندي و. ز. روجرز، في مقال له في «الصندي تايمز» عن «كتاب بنغوين للشعر المريض»:**
(سأل أوكونور الشاعر ييتس ذات يوم: «كيف أنت؟» فأجاب ييتس: «لستُ ما يرام. فاني لا استطيع اليومَ أن أكتب غيرَ نثر»).

ـ **عن الشاعر الانكليزي الأمريكي و. هـ. أودن، في باب «ملاحظات» بآخر قصيدته الطويلة «رسالة رأس السنة»:**
(صلاة شاعر: علّمني، ربّ، أن أجيد الكتابة الى حدّ يجعلني لا أريد بعد أن أكتب).

ـ **عن كافكا، في «يومياته»، بتاريخ ١٢ كانون الثاني ١٩١٤:**
(لدي امكانيات، لا شك في ذلك. لكن تحت أي صخرة تراها تقبع؟)

ـ **عن كافكا، في «يومياته»:**
(لدي مطرقة قوية: لكني لا أستطيع أن أستعملها، لأن مقبضها يشتعل).

ـ **عن بودلير، من رسالة الى أمه بتاريخ ٣٠ كانون الأول ١٨٥٧:**
(أهو المرض الجسدي الذي يُضعف عقلي وارادتي، أم هو الاسترخاء والترهل الروحي الذي يرهق الجسد؟ لا أعرف مطلقاً. ان ما أشعر به هو ثبوط عزيمة بالغ، وإحساس لا يُحتمل بالوحدة، وخوف دائم من ان تلمّ بي مصيبة غامضة ما، وفقدان تام للثقة بقواي وإمكاناتي، وغياب الرغائب غياباً كاملاً، واستحالة عثوري على أي شيء يسترعي اهتمامي وتفكيري).

ـ **عن الشاعرة الانكليزية كاثلين رين، من قصيدتها «اللحظة»:**
(لأسجل كل ما أحويه هذه اللحظة
عليّ أن اصب الصحراء في ساعة رمليّة،
والبحرَ في ساعة ماء،
حبةً حبةً وقطرةً قطرةً
أن أدخلَ البحار والرمالَ التي لا تُقاس، ولا يقصّ لها أثر.

. . .

فان أيام الأرض ولياليها تتكسّرُ فوقي
المدّ والجزر والرمال تسري من خلالي،
وليس لي إلا يدان اثنتان وقلبٌ ليعي الصحراء والبحر.

. . .

ما الذي استطيع أن احتويه منها؟ انها تملص وتفر مني
يجرفني المدّ والجزر
تميد الصحراءُ تحت قمديّ).

ـ **عن قصيدة ثلاثية شعبية ايرلندية قديمة:**
(موتٌ أن تسخر من شاعر؛
موتٌ أن تحبّ شاعرا؛
موتٌ أن تكون شاعرا).

ـ **عن صامويل بيكيت، من روايته «الذي لا اسم له»:**
(لا صوتَ لي وعليّ أن أتكلم، هذا كل ما أعرفه).

ـ **عن المفكر الأمبركي المعاصر نورمان أ. براون، في كتابه «جسد الحبّ»:**
(الصمت هو اللغة الأم).

ـ **عن الروائي الفرنسي ستندال، من القرن التاسع عشر:**
(إن أشدّ حالات العشق والهوى لتبدو سخيفةً عندما يُعبّر عنها بالكتابة).

ـ **عن الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير، من روايته القصيرة المبكرة «تشرين الثاني»:**
(أي فائدة تجنى من كتابة هذا الذي أكتب؟ لماذا استمر في تلاوة النشيد الجنائزي ذاته بالأنغام الكئيبة ذاتها؟ عندما بدأتُ بكتابته، عرفتُ أن فيه فائدة، لكن وأنا أتدرجّ به، راحت المخاوف تتساقط على قلبي وتخنق صوتي).

ـ **عن ازرا باوند، في قصيدته «الجزيرة في البحيرة»:**
(ربّاه، فينوس، ميركوري شفيع اللصوص،
امنحوني دكان تبغ صغيرة،
أو عيّنوني في أية حرفة
عدا هذه الحرفة اللعينة، حرفة الكتابة).

ـ **عن سفر أشعياء، الاصحاح ٣٣، العدد ١١:**
(تحبلون بحشيش تلدون قشيشاً).

ـ **عن الناقد الأمبركي ادوارد داليبرغ، في مقال له في «ذي نيويورك ريفيو أوف بوكس» عن «رسائل هارت كرين»:**
(الشاعر سجينُ جراحه).

ـ **عن كيركيغور، في «مفكراته»:**
(من المفيد للصحة، أحياناً، ان تحتفظ بالجرح فاغراً: جرح صحي فاغر، أحياناً تسوء حاله عندما يندمل).

ـ **عن الروائي الايطالي شيزاري بافيزي، في يومياته التي نشرت بعنوان «مسألة العيش هذه»:**
(ان قول الشعر هو في أساسه جرح فاغر أبدا، ينزف منه دم الحياة الذي يهب العافية، قطرة قطرة).

ـ **عن الأديب الأمبركي ادوارد داليبرغ، في الجزء الذي كتبه من كتاب «الحقيقة أقدس»، وهو مراسلات بينه وبين السير هربرت ريد:**
(الكتب عليلة قدر اعتلال مؤلفيها، وغالباً ما تكون أكثر منه اعتلالا).

ـ **عن الشاعر الفرنسي مالارميه، من رسالة الى هنري كازاليس في ١٩٦٥:**
(آه سأنتزع، لا مناص، هذي القصيدة ـ هذي الجوهرة الرائعة ـ من محراب أفكاري! وإلا، فاني سأقضي فوق الخرائب. اني أصرف كل ليلة ـ وهو الوقت الوحيد الذي أكون فيه لوحدي ـ أحلم بكل لفظة).

ـ **عن جان كوكتو:**
(سال دمه حبرا).

ـ **عن المسرحي والشاعر الألماني برتولد بريخت، في مقدمته لقصيدة «المانيا»:**
(**المانيا**
ليتحدثْ سواي عن خزيها،
أمّا أنا فعن خزيي أنا أتحدث).

ـ **عن جيمز جويس، في قصته «جياكومو جويس»:**
(الشباب له نهايته: وهذه هي النهاية. لن يحدث ذلك قط. انك تعرف هذا حقّ المعرفة. ماذا إذأ؟ أكتبه، قاتلك الله، أكتبه! ما الذي تصلح له غير هذا؟)

ـ **عن الشاعر الايرلندي و. ر. روجرز، من مقال له في «الصندي تايمز» عن «كتاب بنغوين للشعر المريض»:**
(يروى عن شيشرون أنه عندما ماتت ابنته الوحيدة، راح يندبها بلا انقطاع. وظل يردّد قائلا: «آه يا ابنتي، يا ابنتي طوليا، يا ابنتي طوليا».
لكنه مع مرور الزمن وجد أن بوسعه أن يقول ذلك بمقدار من الجمال جعل حزنه يخفّ لحدّ كبير).

ـ **عن ريلكه، من كتابه «دفاتر مالته لا وريدز بريغته»:**

(لقد اتخذتُ خطواتٍ لمحاربة الفزع. لقد سهرتُ الليلَ بطوله، أكتبُ).

- **عن الشاعر اليوناني الاسكندراني قسطنطين كافافي، في قصيدته «كآبة الشاعر جيسون»:**

(هرم جسمي وجمالي
جرحٌ من سكين رهيبة.
لا أقوى على أي نوع من الاحتمال.
اليكَ أهرع طالباً النجدة، يا فنّ الشعر،
الذي تعرف شيئاً عن الادوية،
عن محاولات تخدير الأحزان بالخيال واللفظ.
. . .
انه جرحٌ من سكين رهيبة، -
احضرْ دواءك، فنَّ الشعر،
كيما، للحظة من الزمن، لا أحسّ بجرحي).

- **عن كافكا، في «يومياته» بتاريخ ٢٥ شباط ١٩١٢.**

(تمسّكْ باليوميات من اليوم فصاعداً، تشبّثْ بها!
اكتبْ بانتظام! لا تستسلمْ! حتى وإن لم يتأتّ خلاصٌ ما، فاني أريد أن أكون مستحقاً له في كل لحظة).

- **عن كافكا، من «يومياته» بتاريخ ٢٧ كانون الثاني ١٩٢٢:**

(العزاء الغريب، الغامض، الخطر ربما، المفتدي ربما، الذي في الكتابة: انها قفزة الى ما خارج جناح القَتَلة).

- **عن كافكا، في «دفاتره»:**

(لقد صرفتُ حياتي أقاوم الرغبة في وضع حدّ لها).

- **عن سفر «ارمياء» الاصحاح ٢٠، الأعداد ١٤ - ١٥ و١٧ - ١٨.**

(ملعونٌ اليومُ الذي وُلدت فيه، اليوم الذي ولدتني فيه أمي لا يكن مباركاً. ملعونٌ الانسان الذي بشّر أبي قائلاً: قد وُلد لك ابن، مفرّحاً إياه فرحاً... لأنه لم يقتلني من الرحم فكانت لي أمي قبري ورحمها حبلى الى الأبد. لماذا خرجت من الرحم لأرى تعباً وحزناً فتفنى بالخزي أيامي؟).

- **عن الشاعر الانكليزي الميتافيزيقي جون** ضن، في القرن السابع عشر:

(نحن جميعاً يُجبل بنا في سيجن مقفل... وبعدها فحياتنا كلها ليست سوى إلا مشياً نحو مكان اعدامنا، نحو الموت، لم يُعرف قط عن انسان ما انه نام وهو في العربة التي تقلّه من نيوغيت الى تايبرن - هل ينام الانسان في طريقه من السجن الى مكان الاعدام؟ غير أننا ننام طوال الطريق كله، من الرحم الى القبر لا نصرف لحظة واحدة نكون فيها مستيقظين يقظة تامة).

- **عن سفر أيوب، الاصحاح ٣ الاعداد، ٢٠ - ٢٢:**

(لِمَ يُعطَ لشقيٍّ نورٌ، وحياة لمُرّي النفس - الذين ينتظرون الموت وليس هو، ويحفرون عليه أكثر من الكنوز، المسرورين الى أن يبتهجوا، الفرحين عندما يجدون قبراً؟).

- **عن الشاعر الأميركي المعاصر كينيث ركسروث، من قصيدته «لا تقتل»، حين يتحدث عن هارت كرين الذي انتحر غرقاً في ١٩٣٢:**

(صرف الليلَ كله
على ظهر السفينة، ذاهلاً ومرهقاً،
مدمى في مؤخرته، في
جيبه مقال نقدي خطّه
زميلُه الوحيد الذي كان يحترمه: «إنّ حقاً كان
يعني ما يبدو على هذه القصائد
انها تقوله، فليس أمامه إلا
مخرج واحد -». الى وسط
الشمس الكريبية اللاسعة الحامية،
الى وسط البحر القاتم
الشفاف، اللاسع)[3]

- **عن الشاعر الروسي المعاصر اندريه فوزنسنسكي، من قصيدته «مونولوغ مارلين مونرو»:**

(صعبٌ احتمالُ الانتحار،
لكنها أصعبُ بكثيرٍ احتمال الحياة!
. . .
صعبٌ احتمالُ ان تكون بلا موهبة،
صعبٌ أكثر أن تكون موهوباً).

- **عندما انتحر الشاعر الروسي يسينين في ١٩٢٥، كتب ماياكوفسكي قصيدة بعنوان «الى سيرجي يسينين» وبّخه فيها على فعلته تلك، وأشار الى البيتين الختاميين في قصيدة الشاعر المنتحر الوداعية:**

«في هذه الحياة أن تموتَ ليس بالشيء الجديد
والحقّ أنه ان تعيش ليس بالشيء الأجدّ»

- **فقال ماياكوفسكي في قصيدته:**

(«في هذه الحياة ليس صعباً أن تموت،
ان تصوغ الحياة أصعبُ بما لا يقاس»).

وبعد عام ألقى محاضرة فسر فيها لماذا كتب قصيدته تلك، ومما قاله فيها: «كان قصدي أن أشلّ بتعمد الفعلَ المتضمن في بيتي يسينين الأخيرين - أن أجعل نهاية يسينين غيرَ ممتعة، أن أطرح، عوضا عن الجمال السهل الذي في الموت، ضرباً آخر من الجمال، ذلك لأن الطبقة العاملة تحتاج الى القوة كيما تتابع الثورة التي تتطلب أن نمجّد الحياة والفرح الذي يوجد على طول أشد الطرق صعوبة - الطريق نحو الشيوعية».

وفي ١٩٣٠ انتحر ماياكوفسكي نفسه.

وترك، بالاضافة الى قصيدة وداعية، رسالة موجهة «الى الجميع» يقول فيها: «لا تلوموا انساناً ما لموتي، ورجاء لا تتقولوا حولي الأقاويل. ان هذا المائت يكره مثل هذا كرهاً فظيعاً. سامحيني أماه وسامحوني يا اخواني ويا أرفاقي - هذا ليس مخرجاً (ولا أنصح الآخرين باتخاذه)، لكن ليس لديّ أي مخرج آخر. أحبّيني يا ليلي... يا أرفاقي الكتّاب - لا تخالوني ضعيف الروح. أقول بجدّ - لم يكن هناك أي شيء آخر كان بوسعي أن أفعله. تحياتي»).

- **عن الروائي الايطالي شيزاري بافيزي، في يومياته التي نشرت بعنوان «مسألة العيش هذه»:**

(ليس بوسعك أن تهين شخصاً ما إهانة
أبشع من أن ترفض أن تصدق انه يتعذب).

- **من الروائي الايطالي شيزاري بافيزي، في يومياته التى نشرت بعنوان «مسألة العيش هذه»:**

(ان المرء لا يقتل نفسه لأنه يحب امرأة ما، لكن لأن الحب - أي حبّ - يكشف عنا في عرينا، شقائنا، وامكانيّة انجراحنا، وتفاهتنا).

- **عن رودلف فريدمان، من مقال له بعنوان «كيركيغور: تحليل الشخصية التفسانية»، في مجلة «هورايزون»:**

(... ذلك ان المرء لا يظل على قيد الحياة، إلا طالما ظلّ يتوقع الحب).

- **عن سفر الرؤيا، الاصحاح ٩، العدد ٦:**

(وفي تلك الأيام سيطلب الناس الموت ولا يجدونه، ويرغبون أن يموتوا فيهرب الموت منهم).

- **من السفر الابوكريفي «يهوديت»، الاصحاح ١٦، العدد ٧:**

(لكن الرب القدير قد ضربه وسلّمه الى يدي امرأة).

◆

(١) وهذا مقطع صدر به توفيق ديوانه «القصيدة ك».
(٢) بهذا المقطع صدر توفيق ديوانه «ثلاثون قصيدة».
(٣) وهو المقطع الثاني الذي صدر به توفيق «القصيدة ك».



عـز الديـن المناصـرة

مدينة تدور حول نفسها

■ قريباً من المجلس البلدي
بعيداً عن المجلس البلدي
اتكأتُ على حائط باردٍ
مثل مقبرة السفح
كنت وحيداً، وحيداً، وحيداً
وينخرني الهمُّ والوهم والانتظار.
وبعد قليل
سألت المدينة عن ناسها
وجفاف ينابيعها وابن باديسها
ثم ناديتُ ـ مالك حداد ـ
مالك مستوحشاً وغريباً على التلّ
في الليلة الباردة:
أعطني شارةً لتساعد هذا الغريبْ
أعطني وردةً كي أحلَّ الطلاسم قبل المغيبْ
أعطني نجمةً واحدة
دُلّني كيف أمسك بالقلب ليلاً
وأغتصبُ الرجفة الواعدة
بزقٍ من الخمر والحب والأصدقاء.
قريباً من المجلس البلدي
بعيداً عن المجلس البلدي
أقارن بين الخليل وبين الخليل
جسورٌ تفرقنا جُزراً من جفاء
وتجمعنا حول مائدة الملح والاحتضار.
نظرتُ، صفنت، توهمتِ في لحظة
أن بحراً وراء المدينة حتماً سيأتي
رأيت الجموع تراقب أفقاً من الزهو والكبرياء
وقال صديقي الذي يحسب الاحتمالات:
زارٌ يُخدّرهم بعد زار
أضاف: اتعظْ . . أ . . وَ . . لا . . تتعظ يا فتى
أ . . وَ . . لا . . تشهد المقصلة
وراءكَ ـ جفرا وكرمل، كنعان
قد يعشق الصخر والزلزله
فقلتُ له . . . ودخان المصانع في الأفق:
طوقٌ من الوهم أم رعشة الانفجار!
نظرتُ إلى جبل الوحش:
هذي البنايات قرميدها جُلّنارْ
ولكنْ
وفاضت دموعي الغِزارْ.
ولكنه صامتاً ظلّ ثم أشار الى صخرة

◆

عز الدين المناصرة:
شاعر من فلسطين. له سبع مجموعات شعرية، وله مجموعة ثامنة قيد الطبع، وهي بعنوان «حيزية».
ويعمل حالياً أستاذاً في جامعة تلمسان بالجزائر.

كي أغازلها أولاً
ثم أحضنها ثانياً
وأقبلها ثالثاً، رابعاً، خامساً
وأعاندها سادساً
وأصالحها سابعاً
وأسنّد أضلاعها ثامناً
ثم أقرأ ميزانها تاسعاً
ثم أهدي دمي لعصافيرها عاشراً
تجيئك ليّنة كالعجينة بين يديكَ
فتغركها بالرياحين والبرتقال الحزين
وتقرأ شعراً لصخرتها والجسورْ.
فعلتُ، اتكأتُ على القلب
أعصرهُ كالخمور.
أشاحتْ... وقالت:
أما زلت تهذي بأن التراب يدور!

* * *

وقال الصديقُ الخبير: إذا جئت فاخلع نعالك
وادخل جدائلها في الصباح الندي
أضاف: أنا من ثلاثين أعرفها
وأبي جاءها قبل تلك الثلاثين
لو شئتُ عرّفتُها: قبةٌ وسراديب
أما الأزقّة... كانت تعجّ برائحة كالبهار.
وراء السراديب طوق الدهاليز
كان الحمام يجيء إليها من الفل
يمنحها ذهباً وعقيقاً، يخُبّاً في الوُكُنات
وكان الفدائي يمشي على مهل في الأزقة
والناس تومي إليه: انظروا، إنه
شامخٌ واضحٌ غامضٌ كالنهار.
وكان الرصاص الفرنسي عند الظهيرة
يبتلّ بالخوف والاحمرار.

- إذا شئت قابلْ ثلاثين من هؤلاء
الذين تراهم... يبيعون خبزاً ووردا -
وكان مكان البناية ينمو العرار.
فقاطعه مصطفى موغلاً في مدار المدار:
بُعيد رحيل أبي في جبال الحنين
أتينا إليها وقمصاننا مُزّعت والسراويل
خضراء تشكو الزمان ويشكو إلى الله
منها الغبار
خدشنا حياء المدينة واستفحل الجوع
جرّبتُ ميتمها
كان جوعي اصفراراً ويتمي اصفرار
ولكنني بعد هذا تماسكت
زنّرتُ خاصرة النهار بالاخضرار.
فأخرج إدريسُ عن صمته الرعوي
وكان يخافُ وقال: اشربوا، إنها نخلةٌ من دموع.
ما لنا وتراكيبها، أمسكوا بالعراجين، هُزّوا الجذوع
أراها صباحاً كما امرأة صعبة تتظاهر باللين
صالبة كالمجوس ومصلوبة كيسوع.
إذا جئتها راكعاً تتدلّلْ فامسك جدائلها أولاً
ثم أردافها عُنوةً ثم هيّء مشاعلك النبوية
ثم اخترق ليلها بهدوء وديع
يؤكد قولي: مرور المدينة ظهراً
وكنّا نراقبها بانبهار
سماء النخيل التي ترتوي ثم نرقبها من عل
نحن ضمن رعيتها، ضمن هذا القطيع
فقلتُ له - شامتاً - آه أنت كما العيس
في فلوات الجفاف الفظيع.
أخيراً
ترجّل - علاّوةُ - الأبديُّ الصموت عن الصمت
قال الخلاصة في الشمس والجسر والقنطره.
ولم أقتنع بالتفاسير رغم مرور الشهور:

* * *

أرى البحر فجراً يحاصر صخرتها في العشاء الأخير
أرى البحر يأتي مع الفجر يغسلها بالبخورْ
أرى البحر يفتضّ عذرية الصخر، يغسلها
ثم ينهي غموض المدينة يوقف ثرثرة المهزله
أرى البحرَ أيضاً يعانق نجماً على سطح قرميدها
وحجارتها البيض ثمّ شبابيكها الزرق يأتي
دخان المصانع يغمرها ثم يحدث في جوفها بلبله
قريباً من المجلس البلدي
اتكأت على حائط الأسئلة:
قَسَنطينةُ الجسر أنت مدينة سحرٍ
شمالاً وشرقاً وغرباً، جنوباً وعرضاً وطولْ
ولكن
إذا دقّق المرءُ فيكِ قليلاً يقول:
مدينةُ سحرٍ وينقصها البحر وفق الأصول
لكي يصبح الطقس محتملاً ولذيذ
وتنقصها صحف، قهوة.. ونبيذ
وبعضُ الرسائل من جفرتي في الخليل.
بقيتُ أراقب بحراً سيأتي
بقيتُ على صخرها مرهقاً مثل نوحْ
بقيتُ على صخرها حائراً غاب عني الدليلْ
وغابت شموس الوضوح:
تفاجئنا الشمس في شهر ابريل
كالحب والبُغض مثل مزاج النساء
وإذ أنت حيران يأكلك الشكُّ مما أقول
عليك بتفجير أسئلتي في الصباح الندي البتول
و سائلْ نقوش النحاس الذي إن رأى حالها
هطلت أدمعهْ
و سائلْ على التلّ «حشحوشَ»
يلقي النكات على الجامعه
وعمّالها العائدين من الليل لليل
خطوتهم صيحة نافره
ورحباتها تطلب المغفره
وأولادها الجالسين على الطرقات
انتظاراً لشوط الكره.
أأنت «قَسنطينةٌ» الجسر والقنطره!
أأنت قسنطينة اللغة العربية والمفخره!
سأحلم دوماً ببحر يزلزلها
سأحلم دوماً بزلزال - وطّار - يغسلها
كي يزول الرّمد
تنادي وتصرخ والملح يعلو ذوائبها
ثم تصرخ.. لا أستجيب ولا يستجيب أحد.

* * *

أحاولُ رغم الأسىَ أن أطوقها بسمائي
وأهرب منها إليها
أسيلُ على جانبيها مداداً
وما جفّت المحبره.
ونلت الشهادة في الصبر منها برتبة أيوب
قد حاصرته رؤى المجزره.
لماذ ندمتِ وحاصرتِني بغبار الإشاعات والثرثره!
أحاول أن أوصل القلب بالقلب والجسر بالجسر
هذي كؤوسي، وهذي دناني
وما استمعَتْ لعذاب الأغاني
أهذا جزاء صريع الأماني!
ولكنّها رغم هذا وذاك تراني
ولكنّها لا تراني
شربتُ نبيذ الرئيس لأهربَ منها إليها
شربتُ، بكيتُ، غفوتُ على ساعديْها
لأحلم بالبحر حتماً يجيء ◻



القتلة

حسونة المصباحي

■ كانوا أربعة، أو ثمانية، أو عشرة. أو ربما أكثر من ذلك. وكانوا قتلة.

التقوا في مفترق طرق عند سفح جبل أجرد كأنه ركام هائل من الرماد. لا شيء فيه غير الصخور الناتئة، والغربان، ووحشة يبدو أنها تسكنه منذ أمد طويل.

كان نور شمس عجوز ينتشر ثقيلاً ولزجاً مثل القيح. وفي الهواء المغْبرّ، ثمة شيء لا مرئي يوحي بأنه لا معنى للحياة وللزمن ولله في مثل ذلك المكان المهجور والغريب.

كانت أجسادهم تنضح عرقاً. وفي عيونهم بريق المتعطشين إلى الدم. لا أحد حيّا الآخر. ودونما أية إشارة من أحدهم، كوّنوا حلقة، ووقفوا وأيديهم على زناد أسلحتهم.

مرّ وقت لم ينطق خلاله أحد بكلمة. لا شيء غير أنفاس تتردد في أجساد صلبة ومتوثبة إلى القتل في أية لحظة.

فجأة بصق أحدهم على الأرض متوتراً وقال ولعابه يتطاير: «لم أترك شيئاً في طريقي. الدجاج. الأرانب. العباد. أنهيت عجوزاً تحتضر، وفجّرت رأس رجل يحرث، وطفلاً يبكي في مهده، وفتى كان يمارس العادة السرّية وسط الزرع، وصبية كانت تغتسل في الوادي. لم أترك شيئاً في طريقي».

بصق ثانية بعنف وتوتر وصمت.

وقال ثان، وكان أصلع تماماً بشارب كث يلامس أذنيه، وبقميص جلدي ينفتح على صدر عريض وغزير الشعر: «أنا أيضاً لم أترك شيئاً يتحرك في طريقي. أنهيت قرية كاملة في وقت قصير. والذين تمكّنوا من الهرب لاحقتهم في الأودية، وفي المغاور والغابات وفجّرت أدمغتهم. ولا كائن فلت منّي».

رقص شاربه كما طائر يتأهب للطيران، ثم صمت.

ولحس ثالث شفتيه الغليظتين بلسانه، وابتسم ابتسامة غامضة، ثم قال وعيناه الصغيرتان والحادتان تتراقصان بانفعال: «كانوا أكثر من ثلاثمئة. وكانوا يحتفلون بزفاف أحدهم وسط زغاريد النساء، وصهيل الخيول، وضجيج المزامير والطبول. تركتهم حتى استبدت النشوة بأجسادهم وبنفوسهم، ثم أطلقت النار. وكانت العروس أول من أصيب. وبعد ذلك بوقت قصير، كانوا كلهم أمامي يعانقون بعضهم بعضاً وسط بحيرة من الدماء».

قهقه قهقهة قصيرة شبيهة بمأمأة جدي، ثم لحس شفتيه الغليظتين بلسانه مرة أخرى، وصمت.

وقال رابع بلحية كثيفة تنزل حتى الصدر، ودون أن يلقي بعقب السيجارة الذي كان يرقص في الطرف الأيسر من فمه: «غلّقتُ كل أبواب المدينة وداهمتهم وهم نيام، وما أن طلعت الشمس حتى كنت قد أفنيتهم جميعاً، بنسائهم وأولادهم، وبدوابهم وقططهم، وبطيّبهم وخبيثهم. وكم كان رائعاً أن أتمشى في الشوارع المقفرة وحيداً وأن أشمّ روائح أجسادهم الكريهة وهي تتعفّن».

ظلّ الآخرون صامتين صمت الذئاب التي أشبعت رغباتها. ومرّ وقت دونما كلمة. ولا أحد منهم تحرّك حتى ولو قيد أنملة، لكأنهم تماثيل غليظة قدّت من صخور ذلك الجبل الرمادي. وفجأة نطق أحدهم بصوت كأنه ليس صوته، صوت شبيه بصوت من يتكلم داخل بئر أو برميل، وقال: «والآن لم يتبقّ غير هذا الجبل».

وصعدوا في الجبل، وراحوا يطلقون النار على الغربان وعلى الثعابين وعلى السلاحف وحتى على تلك الحشرات الصغيرة التي تعيش بين الصخور.

ساعة واحدة مضت. وبعدها لم تعد في الجبل غير الصخور الرمادية، وتلك الوحشة القديمة والممتدة مثل فيافي تفضي إلى العذاب والموت.

عادوا إلى المكان نفسه. ودون أيّة إشارة من أحدهم، كوّنوا حلقة، ووقفوا وأيديهم على زناد أسلحتهم.

مرّ وقت طويل دونما حركة أو كلمة.

وبعدئذ نطق أحدهم، وكان أعور، بضربات سكين على فكيه وعلى صدره، وقال بصوت كأنه فحيح ثعبان هائج: «والآن لم يبق أحد غيرنا!».

تراقصت أعينهم حمراء ومتوترة وشرسة، وضغطوا جميعاً على زناد أسلحتهم.

تهاوت جثثهم على الأرض.

طنّ الذباب، ونعق غراب كان جريحاً فوق صخرة.

وراحت الشمس تزحف باتجاه الغرب بطيئة وكئيبة مثل عجوز مقعدة ومسلولة □

◆ حسونة المصباحي: قاص وناقد من تونس.

أنطون مقدسي



المفكر اليوم تابع للحاكم والمطلوب هو العكس

هشام عجي

■ أنطون المقدسي مفكر من سورية، يكتب الدراسات الفكرية والفلسفية والأدبية، يعمل مدرساً للفلسفة في كلية الآداب في جامعة دمشق، وفي المعهد العالي للعلوم السياسية، ومديراً للتأليف والترجمة في وزارة الثقافة السورية.

الآتي هو حديث أجري معه في دمشق.

***

- ثمة اهتمام كبير في المؤسسات التعليمية في سورية بتدريس الفلسفة كمادة رئيسية. ما أسباب هذا الاهتمام في تقديرك؟

- يجب ألا ننسى أن برامج مادة الفلسفة تشغل في برامج التعليم اللبناني أيضاً حيزاً أكبر مما تشغله في التعليم السوري. وكذلك أقطار المغرب العربي الثلاثة: تونس والجزائر والمغرب الأقصى، التي لا أدري كيف هي الآن برامجها التعليمية، ولكن ألاحظ من المؤلفات التي تصدر عن كتّابها أنهم يهتمون بالفلسفة والعلوم الإنسانية أكثر مما يفعل السوريون. ويمكن أن نعزو هذا الاهتمام إلى تأثير الثقافة الفرنسية التي كانت سائدة في هذه المناطق.

- ولكن الأقطار الخمسة التي ذكرت تقطع روابطها، أكثر فأكثر، مع الثقافات الأجنبية، لتقيم، كل منها، برنامجاً تعليمياً يعبر عن أهدافها ووجهة نظرها، وكل هذه البرامج ذات اتجاه عربي على الغالب.

- صحيح. ولكن اذا كانت هذه الأقطار قد استبقت تدريس الفلسفة وعرّبته فلشعورها أن لهذه المادة أهمية خاصة في تربية الإنسان. والسؤال الذي يجب أن يُبحث، بالدرجة الأولى، هو هذا الدور. فالفلسفة نشأت وترعرعت دوماً في جو من الحرية، هو الذي مكّن المجتمعات من أن تقيم أنظمة للحكم ديمقراطية. وربما أن الاهتمام بالفلسفة ونشرها على نطاق ◁



البلدان المتخلفة محتاجة إلى الأساس الأول للديمقراطية وهو إنشاء المواطن

واسع ملازم لرغبة ملحّة في نفس الإنسان الى الحرية .

- لماذا كان هذا الـدور للفلسفة، لا لغيرها من المواد التدريسية فالأدب أيضاً مدرسة للديمقراطية . ولم لا تلعب العلوم هذا الدور؟

- أولاً يجب أن نتفق على معنى كلمة «فلسفة». وهي تشير فيها أرى إلى عدة أمور أهمها:

أولاً - البحث في الأسس الأولى التي تقوم عليها المعرفة الإنسانية، أكانت أدبية أم علمية أم غير ذلك . ويمكن القول إن الفلسفة تبحث في الأسس الأولى للسياسة والاقتصاد وبناء المجتمع ولكل عمل إنساني آخر. وهذه الأسس أو المبادىء هي التي أطلقوا عليها، بالأصل، اسم «ميتافيزيقا» أو «الفلسفة الأولى» على حدّ تعبير أرسطو الذي يقصد «العلم الأول»، أي العلم الذي يبحث فيما هو أول إطلاقاً.

ثانياً - التمحيص والانتقاد. فالعقل الفلسفي لا يمكن أن يقبل حقيقة ما على أنها كذلك ما لم يتأكد بالبرهان العقلي أنها يقينية أو واضحة إلى حدّ البداهة، على حدّ تعبير ديكارت . ومن الأمور الأساسية التي يهتم بها العقل الفلسفي، ويعلمها الأستاذ للطلاب، هو نقد المفاهيم، أي البحث في كل مفهوم يستعمله الإنسان، ما إذا كان صالحاً حقاً لأداء الواقع الذي يقوده .

ثالثاً - الانفتاح والحوار. فالعقل الفلسفي مستعد دوماً للتجاوب مع الآراء الأخرى، ولنقض ذاته، أي الشك في الحقائق التي يأخذ فيها صاحب هذا العقل نفسه. وهذا ما يسميه أفلاطون «الحوار مع الذات» أو «الفكر».

والحوار هو جوهر الديمقراطية: حوار الحاكم مع الشعب والسياسيين مع بعضهم البعض والأحزاب مع بعضها والأمم والدول أيضاً بعضها مع البعض الآخر. . . الخ.

- ولكن يبدو لي أن هذه الخصائص متناقضة مع روح العصر. فهو عصر تعبئة الجماهير في معارك التنمية والتحرر في البلدان المتخلفة . والسباق نحو الاستهلاك والتسلح في البلدان المتقدمة . وهذا يستلزم، لدى الطرفين، توحيد الآراء والحدّ من الحريات. .

- إن لكـل مرحلة تاريخية ديمقـراطيتهـا، ولكن شعب طريقته في تحقيق الحريات العامة المتناسبة مع موقعه وأهدافه . ومن الملحوظ في هذا النصف الثاني من القرن العشرين أن الروح الديمقراطية ضعفت كثيراً عما كانت عليه في السـابق. وأقصـد بالـروح الديمقراطية الأسس التي يقوم عليها الحكم الديمقراطي . وقد حدّدها أرسطو في كتابه «السياسة» ومنها بالدرجة الأولى ما يلي:

أولاً - ترجيح الهيئات التشريعية في الحكم على السلطة التنفيذية. والملحوظ في العالم هو العكس تماماً. في كل حكومات العالم اليوم السلطة التنفيذية أقوى بكثير من السلطة التشريعية.

ثانياً - سيادة القانون. ومن الملحوظ أيضاً في العالم أن القوانين اليوم تختلف باختـلاف الأنظمة السياسية . فالسلطة التنفيذية تتلاعب بالقوانين وفق وجهة نظر كل منها ووفق مصلحتها . ولهذا فالشعوب معزولة عن الحكم، وإن كانت تستشار مبدئياً، إلاّ أن إرادتها مكبوتة . وأداة الكبت، كما هو معلوم، الإعلام الذي يلقّن المواطن ما يجب أن يقوله .

ثالثاً - التساوي بين المواطنين من حيث هم مواطنون. وهذا يفترض أن المجتمع يأخذ بالمبدأ الإغريقي القائل: «فضيلة المواطن الصالح هي الإمرة والحكم». أي أن على المواطن أن يأمر عندما يكون في الحكم، وأن يطيع عندما يعود إلى صفوف الشعب. وهذا يفترض الاقتراع العام الذي يعيد الحاكم إلى صفوف الشعب ليجد من يحل محله . ونحن نلاحظ اليوم أن كل فئة سياسية، عندما تصل إلى سدّة الحكم، تحاول الحفاظ على مواقعها، ولو اضطرها ذلك إلى استخدام القوة . ولهذا تزوّر الانتخابات، ويكثر تغيير الأنظمة بالقوة والاستعاضة عن الانتخاب والاستفتاء، حيث على المواطن أن يجيب بنعم أو لا. والإعلام يلقنه الـ «نعم» بحيث تأتي الأجوبة كلها تقريباً في صالح الحكم، حتى لقد أصبح تزوير الانتخابات سنة .

- ألا ترى أن هذا الوضع ينطبق على الأمم المتخلفة أكثر من انطباقه على الأمم المتقدمة؟

- إن العالم كلّه اليوم يبحث عن نظام للحريات يحقق فعلاً درجة عالية ومتقدمة من المساواة بين أفراد الشعب. فنحن نجتاز، في هذا النصف الثاني من القرن العشرين، مرحلة تاريخية جديدة تماماً هي مرحلة الحضارة المبرمجة والتكنولوجية، حيث الإنتاج المتسارع والتنمية التي هي هاجس الشعـوب كلهـا. إن تقدّم التكنولوجيا جعل الإنسان يعتقد أن بمقدوره التغلّب على الفقر والمرض والجوع والجهل، أو تأمين الحد الأدنى اللازم من الكسـاء والغـذاء لكل الناس في البلدان المتأخرة. إلاّ أن هذا كان على حساب الحرية الفردية والديمقراطية.

- وهل حققت الأمم المتخلفة تنمية حقيقية تسوّغ التساهل في مسألة الديمقراطية؟

- بمعنى ما نعم. إلاّ أن الذي يعطّل حركة النمو هو التضخّم السكاني الهائل في البلدان المتخلفة بالدرجة الأولى. وهذه المشكلة لم تكن معروفة حتى أوائل هذا القرن. ومن ثم فإن البلدان المتخلفة ما تزال بحاجة إلى الأساس الأول الذي تقوم عليه الديمقراطية، وهو إنشاء المواطن. فالمواطن هو الأساس في كل بناء قومي أياً كان نظام الحكم. والمواطن يفترض:

أولاً - الانتـمـاء للأمـة، والانتماء لا يزال مع الأسف قبلياً، وان كانت القبليات قد أخذت اليوم أسماء جديدة. والقبيلة تفترض زعيماً، فالانتماء للزعيم.

ثانياً - المساواة أمام القانون، ويجب أن تطبق على الحاكم وعلى الشعب. فالقـانـون يُسن باسم الأمة، والقاضي الذي يحكم بموجبه يحكم باسم الأمة. وهذا ما يجري فعلاً، ولكن على مستوى الشكل فقط، في حين أن الحكم في الواقع سياسة .

ثالثاً ـ المساواة بين المواطنين، وهناك دوماً سلّم تفاضلي بين المواطنين، بحيث فرّغت كلمة «مواطن» من محتواها.

ـ إذن ما فائدة تدريس الفلسفة إذا كانت النتائج عكس ما تهدف إليه الفلسفة نفسها؟

ـ في نفس الإنسان، كل إنسان، حتى ولو كان حاكماً مستبداً ـ رغبة في تحقيق الحرية.

ومن الملحوظ أيضاً أن دور الفلسفة قد تناقص في العالم كله وحلّت محلها، إلى حد ما، العلوم الأخرى، وبالدرجة الأولى العلوم الإنسانية. وهذا له دلالات كثيرة من جملتها نقص في الديمقراطية. وإذا كان الوضع على هذا الشكل في الدول المتقدمة، فكيف يمكن أن يكون لدى الدول المتأخرة؟

ـ إن الفلسفة لا تتحقق وتنمو وتثمر إلّا في جو من الحرية، والحرية بالمقابل لا تتعمّق إلّا بالفلسفة والتأمل الفلسفي. فنحن أمام دائرة مفرغة، كيف يمكن الخروج منها؟

ـ بتحطيمها. أي بتحطيم الدائرة. فالإنسان دوماً يقع في مثل هذه الدوائر المفرغة ويطلق عليها اسم مأزق أو مآزق. إن الديمقراطية هي نظام أوجده الإنسان، والفلسفة أيضاً علم أوجده الإنسان. فما بناه الإنسان يستطيع أن يهدمه ويستطيع بالمقابل أن يعيد البناء على شكل أكمل من السابق، فالأمل دوماً في الإنسان وقدرته الفعالية.

ما أود أن ألفت النظر إليه هو أننا، كما قلت، نختار منعطفاً تاريخياً حاداً قلّما ننتبه إليه. فثمة جملة عوامل، ذكرت منها الحضارة التكنولوجية المبرمجة، بدّلت وتبدّل، أكثر فأكثر، المعطيات الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية في كل أمم العالم. وهذه الحضارة أخذت اليوم شكل الإعلام المعمّم الذي جعل العالم يصبح كأنه مجتمع واحد، ولكنه مجتمع منقسم إلى طبقتين: الشمال المتقدم والغني، والجنوب المتأخر. وفي كل من الكتلتين أمم لكل منها صراعاتها. فالعقل الفلسفي لا يستطيع في الوضع الراهن أن يحيط بهذا الظرف المتقدّم ويحتويه، إن صحّ التعبير. ولكن يمكنه أن يبحث في وضع كل شعب على حدة. وهذه مهمة فلاسفة الشعب. ونحن انقطعنا عن ركب الحضارة زمناً طويلاً بحيث فقدنا تراثنا الفلسفي، وعلينا أن نبني هذا التراث من جديد، فلا نعجب كثيراً من التخبط الذي نشاهده، وعلينا أن نواجهه بإخلاص وجرأة ومزيد من التعقّل.

ـ يبدو كأن الوضع العربي صار لامعقولاً بجملته، فأي عقل فلسفي يستطيع أن يحتوي هذه الفوضى ويغلّفها؟

ـ إن كل من يبني، أكان البناء بيتاً أم حزباً أم أمة يجد ذاته أمام فوضى أو لامعقول، كما تقول. وعليه أن يُحلّ محلها النظام والترتيب.. والعقل. الظرف صعب من دون شك، ولعلّه أصعب من أي ظرف آخر، ولكن على كل مواطن عربي أن يعتبر ذاته مسؤولاً عنه. لا أن يضع المسؤولية على الحاكم وحده إذا كان من خصومه، ولا على الاستعمار وحده، إذا كان من الحزب الحاكم. فكل وضع اجتماعي هو نتيجة عوامل تاريخية وعالمية وقومية وإقليمية، والعقل الفلسفي المنظّم ليس مطلوباً فقط من مدرّس الفلسفة، بل أيضاً من الحاكم ومن كل من بيده مسؤولية. وعلى الذي يدّعي الفلسفة أن يبين جدارته بحيث يجبر الحاكم أن ينتبه إليه.

ـ هذه مسؤولية كبيرة على المفكرين..

ـ أجل فالذي يدّعي أنه قيّم على شؤون الفكر عليه أن يكون بمستوى مسؤولياته. فالحوار في الحياة الاجتماعية على الخصوص بين الحاكم والمفكر لا يكون كاللقاء على طاولة في المقهى، بحيث نجلس ونتسامر، ولكن بإثبات الجدارة بحيث يجبر المفكر الحاكم على أن يستمع إليه، كما قلت. ومن المؤسف أن المفكر أصبح في هذا القرن، وفي أغلب الحالات، تابعاً للحاكم. والمطلوب هو العكس: أي الوقوف في وجه الحاكم، لا لخصومته أو للنزاع معه (فالخصومة لا تفيد هنا)، وإنما لإعلان الحقيقة. ومن المؤسف جداً أن أغلب البشر اليوم ينساقون مع المكاسب الرخيصة. ومن المؤسف أكثر أن الأمم المتخلفة عاجزة عن حلّ مشكلاتها لأنها أخذت بإغراءات المجتمع الاستهلاكي؛ وهو الشرك الذي نصبته الدول الاستعمارية لها. وهذا المجتمع الاستهلاكي كأنه يستهوي الحاكم والفيلسوف، السياسي والمثقف، والإنسان العادي.

ـ يبدو كأن الحوار كان دوماً ضعيفاً في الأمم المدعوة اليوم متأخرة، لأن هذه الأمم كان السائد عندها هو العقل الأسطوري، لا العقل العلمي أو الفلسفي. والأساطير هي أساطير الآلهة التي تفرض الحياة والموت ومعها قوانين الحياة الاجتماعية، والسؤال الذي يدور في أذهان الشباب خاصة هو كيف يمكننا التحرر من هذا العقل الأسطوري والانطلاق نحو العقل الفلسفي العلمي الذي هو أساس الديمقراطية؟

ـ ومع ذلك فقد أنشأ العقل الأسطوري حضارات هي التي قامت عليها الحضارة الحديثة. فالقيم الروحية والعقلية بدأت مع هذا العقل الأسطوري الذي كثر التهجم عليه. وفي اعتقادي الشخصي أنه في عقلنا اليوم أساطير أكثر تقدماً مما كان عند الشعوب القديمة. إلّا أن الذي يعيش الأسطورة لا يعرف أنها أسطورة.

النقطة الوحيدة التي أجاري الشباب فيها هي أن القوانين يجب أن تفرضها سلطة ما، وقد كانت تفرض قديماً باسم الآلهة، أما اليوم فهي تفرض باسم الشعب، والسلطة هي سلطة الشعب. هذا من حيث المبدأ. ولكن هل نستطيع تحويل هذا المبدأ إلى واقع؟ هنا يكمن السؤال الذي تبحث البشرية عن جواب له. لقد أشرت ضمناً إلى أن الديمقراطية نشأت عن الفلسفة مع الإغريق، ولكنها كانت مقتصرة على نخبة قليلة العدد. فالدولة اليونانية كانت مدينة. والمدينة لا يتجاوز عدد سكانها (١٥٠٠٠) نسمة بشكل اعتيادي. أما اليوم فنحن في عصر أصبحت فيه الدولة بالملايين، وعمّا قريب بالمليار. فكيف يمكن أن نجعل المليار إنسان بمستوى يؤهلهم لسن القوانين؟ هذا هو السؤال الصعب.

من حق الشباب أن ينتقدوا ولكن من واجبهم أن يبنوا أيضاً

من حق الشباب أن ينتقدوا. ولكن من واجبهم أن يبنوا أيضاً. فالانتقاد من دون بناء فارغ، ولكن البناء من دون عقل انتقادي أو فلسفي يقوم على أساس واه سرعان ما يتهدّم. والعقل الفلسفي هو حصيلة دأب وتأمل طويلين، لا بل هو حصيلة زهد في الحياة الدنيا. وهذا هو الأمر الصعب إلى حدّ الامتناع بعد أن غزانا المجتمع الاستهلاكي وصرنا نضع الحق على السلطات الطبيعية والفوق طبيعية.

إن الشباب محقون في الكثير من انتقاداتهم. ولكن يبدو لي أنهم أيضاً مقصرون. فلا يمكننا أن ندين أنظمة بكاملها بكلمة واحدة. بل علينا أن ندرس كل حالة على حدة، ونرى إيجابياتها وسلبياتها، وعندئذ يكون الانتقاد مبنياً على أساس صحيح. إن كل ما في عالم الإنسان هو من صنع الإنسان، وعلى الإنسان تقع مسؤوليته. ولكن حذار من الغرائز والمصالح الشخصية التي تتسرّب إلى كل عمل إنساني، بحيث تفرض باسم الإنسان ما تمليه علينا غرائزنا، كما يفرضون اليوم باسم الشعب وجهات نظر خاصة كانت تفرض قديماً باسم الآلهة.

إن العقل الفلسفي هو في النقد الذاتي الصحيح، لا في الإعلانات عن نقد ذاتي هو دوماً نوع من تبرير الذات الملتوي.

إن الفلسفة والديمقراطية نتيجة جهد فردي يستمر على سنوات بالنسبة لكل فرد وربما العمر كله، ومستمر على أجيال. فقد قضى الإغريق ثلاثة قرون حتى تمكنوا من إنشاء الفلسفة، وفي ذلك عبرة لمن يعتبر. والديمقراطية سواء بسواء هي والفلسفة □

◆

هشام عجي:
صحافي من سورية.





الناقد العربي

فخـــري صالـــح

■ **ينبغي أن يسأل الناقد العربي نفسه الآن وبعد مضي** أربعين عاماً على شيوع استعمال مصطلح «الشعر الحر» أو «القصيدة الجديدة» أو «قصيدة التفعيلة» باتجاه أيِّ أفق تتجه هذه القصيدة وما هي طبيعة المشكلات التي تواجهها والعوامل التي توجه عملية تطورها؟ وإذا كان هناك بعض الأسئلة التي حسم شأنها دون البحث الجدي العميق بشأن صحة الأجوبة عليها فإن من الواجب الآن أن تعاد قراءة هذا التراث الشعري الجديد بحثاً عن القوانين الداخلية التي وجهت هذا التراث الشعري وبحثاً عن الآفاق الممكنة لتطوّر هذا الشكل الجديد من أشكال الكتابة الشعرية العربية.

إن معظم القراءات النقدية التي كتبت حول القصيدة العربية الجديدة، باستثناء قراءات قليلة جداً، قد ساهمت في تكريس رؤيات أيديولوجية وأحكام مسبقة وأقاويل حول الشعر العربي الحديث دون النظر في هذا الشعر نفسه ودون قراءة موسيقاه وبنائه الداخلي للوصول الى القوانين الداخلية لهذا الشعر وتفهم طبيعة الثورة الشعرية التي حدثت في الكتابة الشعرية العربية. ولقد صار بمثابة المحرمات والممنوعات أن يمسَّ المرء شعر الرواد ويعيد النظر فيه، وصار بمثابة المحرمات أن يُشارَ الى التباينات الفعلية الموجودة داخل نتاج الروّاد. وهكذا وجَّهت هذه العقلية التصنيمية قراءة الشعر وطرق مقاربته، وأدى ذلك، فيما أدى إليه، الى قراءة الشعر بعين أيديولوجية تُضاعف ما تريد مضاعفته وتُصغر كل ما من شأنه أن يلغي مشروعها الأيديولوجي. وقد تصدر الواجهة الشعرية لهذا السبب شعراء ثانويو الأهمية، كما صنّف الشعر المختلف في خانة واحدة ووحيدة هي خانة «قصيدة التفعيلة» حيث صار عمود العروض الجديد هو المعيار الوحيد الذي نحكم بوساطته على حداثة القصيدة وانتمائها الى حركة الشعر العربي الحديث. ومن يريد التأكد من تحكم هذا المعيار فليعد الى النقد والتقريظ المكتوب على صفحات مجلة «الآداب» وغيرها من المجلات التي احتضنت حركة الحداثة الشعرية العربية (وبدرجة أقل في مجلة «شعر» التي فتحت آفاقاً للحداثة الشعرية أكثر اتّساعاً من غيرها)، وسيجد في هذا النقد والتقريظ توحيداً لرؤى شعرية متباينة ضمن إطار عروضيّ ضيق أُسْميَ في حينه «قصيدة التفعيلة». وإذا كان هذا الجمْع والتأطير ممكناً حتى نهاية الستينات فإنه لم يعد ممكناً الآن لانفجار شكل القصيدة الحديثة ولانبثاق رؤى عديدة تخضع لها أشكال متباينة من الكتابة الشعرية العربية ولبروز اسئلة كثيرة تتعلق بمصير الكتابة الشعرية العربية الجديدة.

٢

سأشير الآن، وفي هذه المقالة القصيرة، الى عدد من الأحكام الراسخة حول القصيدة العربية الجديدة، وسأحاول بإيجاز أن أثير بعض الأسئلة المتشككة حول صحة هذه الأحكام وحقيقة استنادها الى أرضية صلبة من أرضيات التحليل النقدي.

يشيع في النقد العربي المعاصر كلام كثير حول علاقة بزوغ الكتابة الشعرية العربية الجديدة في الواقع الإجتماعي في منتصف هذا القرن. يقول كمال خير بك مثلا في كتابه «**حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**» إنه «في أعقاب الحرب العالمية الثانية، فيما كانت أقطار عربية عديدة تتحفز لمواجهة طور حاسم من تاريخها، كانت ثورة شعرية جديدة قد شرعت بالإبانة عن نفسها عبر مجاميع وقصائد متناثرة في الصحافة الأدبية. وقد اتضحت في البدء على مستوى البنية الشكلية أكثر مما برزت عبر المحتوى أو التصورات الشعرية التي كانت تعلن عنها». (ص: ٣٥). ثم يقول متابعاً حديثه عن هذه الثورة الشعرية «إن مبادرة نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب وعبد الوهاب البياتي ضمن هذا السياق التطوري، إنما تشكل، والى حد بعيد، المرحلة الأكثر خطورة وحسماً، إذ قدمت نفسها كقفزة نوعية في سياق التجديد الشكلي، وأعلنت عن تفجر الأشكال الوزنية والبنى العضوية للقصيدة العربية». (ص: ٣٦).

لكن هذا الكلام لا يحدد طبيعة العلاقة بين تفجر الأشكال الوزنية والبنى العضوية للقصيدة العربية من جهة وبين الواقع الاجتماعي وتحوله من جهة أخرى، ولا يشير أبداً الى كيفية عمل هذه العلاقة على القصيدة أو كيفية تغلغل المستوى الاجتماعي في فعل الابداع الشعري، وبالتالي انعكاس الأزمات الاجتماعية العميقة على الشكل الشعري الجديد. ولقد أوردت الاقتباس السابق من كتاب كمال خير بك مع علمي أنه واحد من



والقصيدة الحديثة

أفضل الكتب التي كتبت عن الشعر العربي الجديد، ولكن تغلغل الأحكام العامة والنظرات السائدة في القراءات المختلفة للشعر العربي الجديد تجعلنا نطالب بإعادة النظر في هذا البناء النظري الذي أصبح راسخاً رغم إندراج الكثير من تعميماته في دائرة الوهم. وبالتالي فإذا كان لنا أن نخرج من أزمة التعبير الشعري وأزمة نقده فينبغي أولاً أن نغادر دائرة التعميمات والتعبيرات الفضفاضة التي تتحدث عن الشعر بوصفه المحرك الأول والطليعة المتقدمة في حياتنا العربية لأن هذا الكلام هواء فكري ليس أكثر. فهل انبثقت القصيدة العربية الحديثة من رحم الحياة العامة ومن الالتزام بهموم الجماهير؟ إنّ مؤيدي مثل هذا الطرح ينطلقون من النيات والرغبات، فهم لأسباب تاريخية ذات علاقة بالقمع والكبت يحملون الشعر طاقة أكبر من حجمه التعبيري ويطالبون الثقافة بالقيام بدور السياسة والأيديولوجية، وبالتالي فهم ينيطون بالشاعر دوراً أكبر من حجمه الفعلي. لكن هذه النيات الحسنة لا تجعلنا نفهم تلك العلاقة المعقدة التي تقوم بين الشعر والعصر أو بين الشعر والمتلقي.

لست أنكر ان ثمة علاقة تربط الانتاج الشعري العربي الحديث بشرط انتاجه التاريخي، ولكنني أنكر ان يكون هذا الانتاج قد تحمل منذ البداية بالهموم العامة والأيديولوجية العامة للجماهير. وأريد هنا أن أطرح اسئلة قد تجلو بعض جوانب الموقف:

أ ـ ما هو تأثير المثاقفة على عوامل بزوغ القصيدة العربية الحديثة؟ وإذا كان تأثير المثاقفة في الشعر العربي الحديث فاعلاً وأساسياً فما هي الظروف الفعلية التي هيأت الأرضية الثقافية العربية لتقبل مثل هذه التأثيرات؟

ب ـ كيف يمكن أن ننعت قصيدة غلبت عليها الأيديولوجية الفردية الرومانسية بأنها قصيدة جماهيرية؟ وما هو دور نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور ونذير العظمة وأدونيس ويوسف الخال في هذه القصيدة؟ وهل حقّاً ان الشعراء ذوي النزوعات الأيديولوجية الاشتراكية أو الماركسية قد استطاعوا أن يبرزوا نزوعاتهم هذه ويعبروا عنها فيما كتبوه من شعر؟

هذه عينات من اسئلة نستطيع طرحها طمعاً في إجابات تستند الى فحص وتأمل نقديين إذ من دون تقديم إجابات جديدة عن هذه الأسئلة ستظل حركة نقد الشعر العربي المعاصر في موضع المراوحة بين أجوبة آتية من حقل الأيديولوجية السائدة أو أجوبة آتية من معالجات مجتزأة للنص الشعر العربي الجديد.

٣

ما هو تأثير المثاقفة حقاً على القصيدة العربية الحديثة؟ أهو مجرد تأثير عارض لا يمس إلا الشكل وحده دون أن يتجاوزه الى التصور الشعري والبنية العميقة له؟ أم أنه عامل فاعل وأساسي يلمس تماماً جذر التحول في القصيدة العربية الحديثة؟

ينبغي للنقد العربي أن يعالج هذا السؤال بعمق شديد إذا أراد أن يكشف عن البنى العميقة لعملية الابداع الشعري العربي الحديث، وأن لا يهيم كما يفعل الآن في متاهة تغليب الذات القومية على العوامل الفعلية التي أسهمت بصورة فعّالة في تطور القصيدة العربية الحديثة. ما يهمنا هنا هو التساؤل حول عملية إنبثاق القصيدة العربية الحديثة لدى الالتقاء بالقصيدة الحديثة في الغرب، ولا تهمنا عملية تطور هذه القصيدة واستفادتها من التجربة التراثية العربية في الشعر ثم تطعيمها لهذا البعد التراثي بأبعاد مستقاة من ثقافة الغرب المعاصرة.

علينا أن نسأل أنفسنا عن تأثير إليوت الفعلي على السيّاب أو تأثير سان جون بيرس على أدونيس أو تأثير إليوت على يوسف الخال، وأن لا نكتفي بإجابات مبتسرة على مثل هذه الأسئلة الأساسية الضرورية لتفسير عملية التلاقح الثقافي بين تجربة الشعر لدينا وتجربة الشعر في الغرب.

في كتابه الذي ذكرناه سابقاً يقول كمال خير بك «وإذا كان السياب قد توصل، في تجربته الشعرية التي انقطعت فجأة بفعل موته المبكر، الى اقتياد القصيدة العربية الحديثة حتى تخوم البنية الشعرية العملاقة لاستاذه الروحي والفني «ت. س. اليوت»، فإن بالإمكان القول، مع ذلك، إنه قد ظل الى حد ما حبيس التقنية البنائية النازعة نحو الكلاسيكية لهذا الشاعر الأنغلو ـ سكسوني الكبير، الذي كان يصر على رفع القصيدة الى مصاف البناء الدائري المسرحي المتضمن نفس الملحمة» (ص: ٣٦٨).

ويقول عن تأثير سان جون بيرس على أدونيس: «لكن في حين تقدم قصيدة السياب «المكتملة» بنية دائرية مغلقة، تتجه قصيدة أدونيس نحو «الشمولية المنفتحة» للبناء «الاوقيانوسي» الذي نرى ما يماثله عند سان ـ جون بيرس، حيث نجد البناء السمفوني، بدلا من أن تُقَفّى حركاته، يتبع ◁

التيارات الغنائية والثقافية للرؤيا الشعرية» (ص: ٣٦٩).

أين هو التأثير الفعلي لشعر إليوت على شعر السيّاب أو لشعر سان ـ جون بيرس على شعر أدونيس؟ الكاتب لا يخبرنا ولا نعلم من هذه الملاحظات العامّة سوى ان هناك تأثيراً ما غامضاً وشيئاً ما مشتركاً بين التجربة والأخرى. ولا أظنّ أن هذا يكفي لوصف التأثير والتلاقح الشعريين لإضاءة الأثر الفعلي للشعر الأوروبي في عملية تكون القصيدة العربية الحديثة وانبثاقها في الأربعينات. ولو بحثنا بصورة دقيقة عن أثر إليوت في شعر السياب أو أثر سان ـ جون بيرس في شعر أدونيس أو أثر ترجمات مجلة «شعر» في شعر الجيل الجديد من الشعراء الذين احتضنتهم «شعر» لوجدنا أن أثر الشعر الأوروبي الحديث في الشعر العربي الحديث أكبر أثراً مما توهم الناقد العربي.

نحن لا ندري بالفعل ما هي العوامل التي منعت النقاد العرب من تجلية هذا الأثر ودراسته في القصيدة العربية الحديثة؟ أهو الكسلُ أم التوهم بأن الذات القومية تنشرخ لدى الاعتراف بأثر الآخر علينا؟

لعلّ السبب الحقيقي يعود الى الأمدين معاً، وبالتالي يخسر النقد العربي قراءات تفصيلية ملموسة تضع يدها على العوامل الخارجية التي هيأت التربة لبزوغ كتابة جديدة في الشعر العربي وتفسر الأسباب الفعلية التي جعلت شعرنا العربي، الذي تأطر في بنية كلاسيكية صارمة لمدة ألف وأربعمائة سنة وأكثر، ينفجر محطما بنيته الايقاعية والصورية والتصويريّة.

وهذا الأمر يفضي بنا الى المسألة التالية، أي الى تضخيم أثر التحولات الاجتماعية على بنية القصيدة العربية الحديثة.

٤



سأعالج الآن السؤال الثاني من هذه الأسئلة المقترحة، ذلك السؤال المتعلق بصلة الانتاج الشعري العربي الحديث بالظروف والشروط الاجتماعية التي أنتج ضمنها. وللاجابة عن هذا السؤال نشير أولا الى الأوساط الاجتماعية التي تحدر منها الشعراء الرواد وطبيعة العلاقة التي ربطتهم ببيئاتهم. فإذا كان بدر شاكر السياب قد تحدر من عائلة ريفية فقيرة كما فعل عبد الوهاب البياتي فإن نازك الملائكة قد تحدرت من عائلة تقليدية مدينية ميسورة الحال. وإذا كان أحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور قد جاءا الى القاهرة من عائلتين ريفيتين تعانيان من أوضاع اقتصادية متواضعة فإن بلند الحيدري قد نشأ في كنف أسرة إقطاعية كبيرة تتخذ المدينة سكنى لها، أما أدونيس فقد ترعرع وسط عائلة شيعية ريفية ذات سلطة دينية... الخ.

ولست أقصد من ايراد هذه الاشارات الخاصة بأصول الشعراء الطبقية الى تقديم دراسة لعلاقة الطبقة بالإنتاج الشعري لأن ذلك غير ممكن ضمن المعطيات الموجودة بين يدي، بل أقصد التنبيه الى الفسيفساء الطبقية التي يشكلها هؤلاء الشعراء الرواد.

لقد قيل الكثير حول انبثاق القصيدة العربية الحديثة من تربة المعاناة الجماهيرية وأشير، للتأكيد على ذلك، الى منطوق قصائد هؤلاء الشعراء والتزامهم بهموم الجماهير لكن قراءة واحدة متقصية للمنطوق الفعلي لهذه القصائد لم تجر حتى الآن. لننظر الى قصائد نازك الملائكة، وسنرى أننا لا نغادر دائرة العواطف الرومانسية التي صبغت الانتاج الأول للشعراء الرواد، وسنجد غلبة الأيديولوجية الفردية الرومانسية على أية أيديولوجية تتخطاها. ولننظر الى إنتاج عبد الوهاب البياتي الذي يطعم تلك النبرة الجماهيرية التحريضية برؤية فردية رومانسية صارخة.

يتكرر هذا الاندراج ضمن دائرة الأيديولوجية الفردية الرومانسية في شعر السياب وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وآخرين.

لكن القصيدة العربية الحديثة لا تنبت نبتاً شيطانياً في التربة الاجتماعية ـ السياسية بل تتغذى على الهموم الجماعية القومية السائدة في الأربعينات، لكنها تقوم بعملية إدراج لهذه الهموم الجماعية ضمن دائرة الذات الفردية، والرموز المستخدمة في هذه القصيدة تشير الى غلبة الأيديولوجية الفردية على شعر الرواد.

ما هي الرموز المستخدمة في القصيدة الحديثة؟ يوليسيز، تموز، ايكاروس، عشتار، ثم خالد بن الوليد، صلاح الدين.. الخ.

إن هذه الرموز تدور في السياق ذاته وإن اختلفت وظيفة كل رمز منها. وإذا كان يوليسيز يقوم بوظيفة المعادل الموضوعي للتجربة الذاتية للشاعر وارتحاله في مدن المجهول فإن ايكاروس يمثل الشاعر «أو الفرد» الطموح الذي يسمو فوق الحياة مستخدماً أجنحة من شمع. وإذا كان تموز يمثل رمز الخصب وبذرة الحياة الدافقة فإن صلاح الدين يمثل الرمز المخلّص والفرد المنقذ. وسنجد معادلات كثيرة لهذه الرموز في شعرنا العربي الحديث وكلها تتأطر بأطر الأيديولوجية الفردية رومانسية كانت أو غير رومانسية. إن الجموع ليست إلا إطاراً غائباً لهذه التجربة أو أنها توجدُ خلفية غير بارزة وإطاراً مرجعياً من الصعب القبض عليه أو الإمساك به.

لست أنفي بالطبع محاولة هذه القصيدة الالتصاق بهموم الناس وحركتها الدائبة باتجاه كتابة قصيدة جماهيرية، ولكن هذه المسألة لم تتحقق في الخمسينات أو الستينات، وأشك أنها تحققت الآن. لنأخذ مثلا بدر شاكر السياب. إن النزوعات الوجودية ـ الفردية متشبّعة لديه بالرفض الجماعي، وهو يمثل في شعره ذلك الجسر الفعلي الذي يربط بين اهتمامات مثقفي الأربعينات بالتحرر الفردي والتطوير الفكري والثقافي (على مستوى الفرد المثقف) وبين الانشغالات العامة بالتحرر السياسي والاجتماعي. والسياب يدمج في عمله بين هذه النزوعات ويحاول إيجاد معادلة بين ما يطمح الفرد الى تحقيقه وما تتوق الجماعة الى تحقيقه. لكن طموح السياب، على عكس كثير من الشعراء العرب، لا يظل أسير التوق والرغبة النظريين بل يتحقق فعلياً في قصيدته التي تتفجر بالتعارضات والانقسامات والانشراخات الداخلية التي ستوفر مستقبلاً دعامةً أساسيةً لتطور القصيدة العربية الحديثة وستُشْرع الباب واسعاً أمام انتهاكات جديدة في حقل الكتابة الشعرية العربية.

لكن هل كانت قصيدة السياب قصيدة جماهيرية تلهب عواطف الجماهير وتحمسهم وتحرضهم؟ لم يستطع الشعر العربي الحديث، في الحقيقة، الوصول الى جماهير الناس (وليس هذا عيباً في الشعر) بل أخذت القصيدة الحديثة تتجه شيئاً فشيئاً لكي تصبح قصيدة ذات جمهور خاص وذات عدد محدود من القراء. لقد أثرت فيها روح العصر أكثر مما أثرت فيها الحاجات الاجتماعية ـ السياسية الآنية. وبالتالي فإن القصيدة العربية الحديثة هي نتاج فسيفساء طبقات ونتاج وعي منقسم وليست نتاج وعي موحد عضوي كما توهم الكثير من النقاد العرب. إن الوعي الحديث المشقق لدى الشعراء الجدد هو الذي يرسم علاماته على جسد القصيدة العربية الحديثة. ولقد صار هذا الإنتاج الشعري الجديد علامة على وعي جديد غير متصالح مع العالم، وصار شكل القصيدة يجاهد للتشقق أيضاً في نوع من المماثلة الحميمة للوعي ذاته، وعي العالم الذي أصبحت صورته هلامية ولم يعد بالإمكان القبض عليه. إن هذا الوعي غير المتماسك يؤدي الى تكسر العلائق المنطقية بين الأشياء وتكسر العلائق الداخلية الصارمة في الأعمال الأدبية. ولو أجرينا مسحاً سريعاً للإنتاج الشعري العربي الجديد لوجدنا أن هذا الإنتاج يتجه شيئاً فشيئاً الى بناء عالم جديد تفقد فيه علائق المنطق الشائع التحامها ويصبح التشوش والاضطراب علامتين دالتين علينا.

إلى تلك الهاوية المفتوحة الشدقين يتجه الشعر العربي الجديد، ونحو تلك المدينة المتاهة تسير الطليعة الشعرية العربية الجديدة. □

روح العصر أثرت في القصيدة الحديثة أكثر من تأثير الحاجة الاجتماعية السياسية الآنية

◆

فخري صالح: ناقد أدبي من الأردن، له العديد من الكتب والدراسات النقدية في الشعر والقصة والرواية، آخرها كتابه الموسوم «أرض الاحتمالات».

مُعَلِّم موبيليا يَتبعه صَبيٌّ بِمنشار

نـوري الجـراح

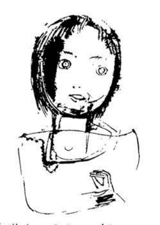
شاعر من سورية، له ديوان شعري بعنوان «الصبي». وآخر ما صدر له ديوان «مجاراة الصوت» عن شركة رياض الريّس للكتب والنشر.



قال يوسف:
لا أمل لي. الهنود عكروا بحيرتي
أطلقوا أطفالهم من ورائي،
لأضيف الى أثري أثراً بعد عين.
تخفّيتُ وراء ثمار فجة
سور واطيء استلقت في ظلاله بناتٌ
وسلال وحلوى،
ضحكن. أطعمنني خوخاً. وارينني في ثيابهن.

ولا أمل لي..
الهنود أنذروني بقوارب القرفة.
جعلوا ثقتي حيرة وفؤادي رجلاً بين الأشجار.
ـ ما أضعت؟
ـ وطناً.. هل مرّ من هنا؟
ـ مرّ صبيٌ قال إنه يوسف ـ
أغريناه بالحلوى فأخفى وجهه!
ضحكت شجرة قريبة،
ضحك أطفال يتنصتون،
ونساء بضروع هائلة ضربن على كعوب قضباناً
خضراء.. ضحكن.
ـ هل مرّ احد من هنا؟
ـ مرّ اخوة يحملون نعشاً. على قمصانهم دم طِير، قالوا
إنهم اغتصبوا أختهم في مزرعة قريبة.

الهنود جاءوا بكتاب مقدس وأجران
أقاموا سوقاً في غابة. كرنفالاً بين الأشجار ◁



مرت قرية يتبعها ملك أضاع تاجه.
مرّ معلم موبيليا يتبعه صبي بمنشار.
مرّ أنبياء يقودون اغناماً وموسيقيون يعزفون لهم.
مرّ إله أبرص.
مرت عربة مليئة بالكاري.
مرّ قطار.
مرّت سفينة ختم بحارتها آذانهم بالشمع.
مرّت منظمة للبنين والبنات
تقودها هياكل عظمية لمحاربين قدماء.
مرّ حصان قال إنه الشرق
وطائرة قالت إنها الغرب.
مرّ عاشق مسطول
قالت الأولى: جاء حبيبي،
«اسندوني بأقراص الزبيب» وألواح الشوكولا!
مرّت جماعة تلاحق شخصاً يحمل فأساً
ونزلوا كلهم في بحيرة.
قالت الثانية: ذهب الى جهنم!
مرّ شخص يدفع صليبه على عربة فاكهة
قالت الثالثة: ظننتك يوسف.
وتبعني الى مخبئي.

لأضحكّن كما يضحك العجل في المرعى
ولاكتشفن صوتي. كم أن صوتي بعيد
حين يكون مرقدي لمتكئات يزجين الساعات

إلى هنا يأتي الوحش والآدمي
ويسكبان النور على الماء.
إلى هنا تأتي قوافل التوابل
ويتسامر الحطاب والشجرة.

قلن بصوت يجمع القلب:

هل نكشف عن الأقمار؟
مرت كوكبة من الهنود والغبار وراء سنجاب حاز على جوزة،
ودخلوا في شجرة.

مرّ أعمى يبحث عن كاميرا
مرّت قبلة ضائعة
مرّ سهم، مرت تفاحة
مرّ رأس. مرّ كتفان. مرّ ظهر. مرّ بطن
مرّتْ صرة صغيرة. مرّ ساقان
واجتمعوا.
وصل السهم الى العنق
وظلت التفاحة على رأس الصبي.
شهقت البنات: يوسف.. إنه يوسف!

مرّ لقلق يحمل أطفاله
مرّت عربة لا ندر وفر
مرّت جريدة يومية
مرّ آذن مدرسة،
وبقّال
وعامل كيمياء
مرت حكومة ظلّ وجلست تحت شجرة.

قالت الأولى: ضعني في حقيبتك
وخذني الى النزوج
قالت الثانية: أنا شجرة تفاح
قالت الثالثة: شرطي الوحيد عليه ان يقيم في بيت الطاعة.
مرّ منزل يلاحقه جنود
مرّت محكمة يمتطيها قاضي

قال القاضي:
«إن كان قميصه قدّ من قبل..

مرّت شجرة تائهة
مرّت مدخنة
مرّ حجر
مرّ رائد فضاء عربي يوجه عنزة
مرّ شيخ يركب جرادة

* منطقة لندنية يكثر فيها الهنود

مرّت سيدة محترمة تفتش عن الجزر
مرّت حانة حزينة وسكير يفتش عن ذكرياته
مرّت فتاة تعضّ أجاصة
مرّ بستاني فقد بوصلة
مرّت انكليزية بالساري
مرّ بطريرك يحمل مدفع رشاش
مرّ مفتي يلعب كرة قدم
مرّ مهندس دشم
مرّت طفلة تفكك الألغام
مرّ غراب. مرّ بائع حلوى. مرّ جراح يحمل جثة.

قلت: لا أمل لي.

ضحكن
توقفن عن الغزل
تعرين
قلن: تفضل!

الهنود اطلقوا في أثري صبيانهم،
الشيامون،
متتبعو الأثر
عاينوا مواضع خطوي على الطين الغائص
اجتازوا الانهار الصغيرة والأكمات
خلّصوا ثيابهم من أشواك التوت البري
ووصلوا
أقاموا متراساً في هايز(*)
وأنزلوا سراويلهم
وشرعوا يحلبون.

قالت واحدة:
لا أمل لنا في متابعة هذا الفصل،
إلا في فندق.

من تحت:
وصلت فرقة إعدام وجهّزت بنادقها
من فوق:
أطلّ راع ورمى حبلاً وسلة
خرجنا
ومشينا سبع عشرة سنة من سنوات الأطفال □

علي الشرقاوي

وقفة العشر رقم «٧٥»

العش (٧٥):
صحراوي لم يفهمه الحب. تدفق بين الفتية. أصغى إلى شرارات اللحظة. وزع شايا بالنعناع على المزروعين بتجويف الأخشاب. وفي غضب كتب الشك (أنا من شاهد قافلة الطير محاصرة بعصي وحريق يشبه درع العسكر). طردوه قبل هطول الصبح.

رأيتُ.
رأيتُ في ما يشبه الأحلام. قل: كذبٌ. قل: زيفٌ. وقل ما شئت. لكني رأيتُ. رأيتُ في خشب يجزُّ عواطف النسمات. في خشب يدمّي أو يقوّسُ أو يجذبُ حلم داخله. رأيتُ. رأيتُ كابوساً. رأيتُ الغيث محتقناً كما لبيك في عرفات. رأيتُ جدائل الظلمات قنديلاً. أتى من أين. لا أحد درى. كالطيش كان الغيث. كان محمّلاً بقوافل الكلمات. قل: خرفت. قل: جدفت. قل ما شئت. لكني رأيتُ جداول الرايات في يده. وفي فمه رأيت أبي وأمي والعتيق الجار أوقفني وقال:
قف مثلي
أنا الدقات في قلبك
سأبحث في غد عمن يفسّر هذه الرؤيا. سأبحثُ أو...
سأشنقُ غربتي في أقرب النخلات. يكفيني الأمسى في عكر معناه لا معنى. هو اللعنة.

شاعر من البحرين، له العديد من الدواوين الشعرية المطبوعة.

الثقـــافـــة

■ ماذا تريد أن تقرأ في بيروت؟
ماذا تريد أن تنشر في بيروت؟
في ماذا تريد أن تكتب في بيروت؟
أية ثقافة الآن في بيروت؟

نقول بيروت لأنها أبرز عواصم الكتاب العربي، وأبرز مراكز دور النشر، ومرتكز رئيسي للثقافة، حتى ولو لم تكن دوحة القراءة واستهلاك الكتب.

وعندما نقول بيروت، ندلل على منطلق الكتاب، ومركز استقطاب الكتّاب من لبنان الى العرب، ومن العرب الى لبنان. لذا، يجوز لنا أن نعالج الثقافة العربية، في حالها الراهنة، من خلال معالجتنا لحال بيروت ولبنان ككل.

بعد هذه الملاحظة التي تبدو ضرورية، يمكن إيراد إجابات عن الأسئلة أعلاه: إجابات في جواب وحيد وهو أن القراءة أصبحت ذات لون، كذلك النشر، وكذلك موضوعات الكتابة والكتّاب والمؤلفين، وبالتالي باتت الثقافة ذات ألوان. لقد وقع القارىء أسير لونه السياسي والطائفي والجغرافي والمنفعي والعائلي، فراح يفتش عن لونه في كتاب، أو عن كتاب من لونه، أو عن لون ما من هذه الألوان كلها علّه يرتاح إليه فيقرأ. المؤلف الكاتب أصبح كذلك، وكذلك الناشر ودار نشره. التأليف والنشر في «الموضوع الماشي»، إنه «شباك تذاكر» من نوع جديد. شباك المكتبة، أي كتاب يبيع أكثر، له سوق، مطلوب، أي كتاب «سوبر ماركت»؟

الكل، القارىء والناشر والكاتب والكتاب، وقع أسير ما يأسر في لبنان، أسير الحرب وما أنتجته وما نتج عنها.

لنقل إنها «حالة حصار». كيف؟

كثيرون، من كتاب وأدباء وشعراء، قالوها بهذا الشكل أو بتلك الصيغة. والكل رأى أن انهياراً ثقافياً حدث ويحدث[1]. أو أن ثقافة احتراق، ومتاهة وتفكك، وهو ما لدينا[2].

وإذا ورد أي كلام في حالة تعميم، تكاد تنعي كل شيء، فالأفضل أن نقارب الواقع الثقافي، علنا نتلمس ما فيه، وهو ما فعلناه، فاذا بنا نفضل تسمية «حالة حصار» تصيب الثقافة، أملًا في انتهاء حالة الحصار تلك، وبالتالي تعود الثقافة، ولو بشكل ما، وفي مستوى ما، وحجم ما.

«حالة الحصار» تلك، هي ذاك التطويق السياسي والعسكري لكل شيء، احاطة جعلت وجوه الحياة كلها متأثرة وخاضعة لضغوط السياسة ولذبذباتها، ولا نقول لاشعاعاتها، ولو بمستويات متفاوتة. «حالة حصار» سياسية، وعسكرية، بكل قنواتها الضيقة، فرضت نفسها على كل شيء.. حتى على اتجاهات الفكر نفسه.

رافق ذلك ما حدث من خلل اقتصادي كبير في لبنان، طال الثقافة مباشرة، وبرزت الضواغط المالية تشدّ وتحكم الضغط في تقاطع مع الضغوط السياسية.

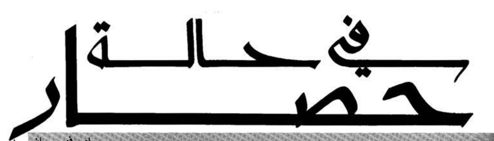
والثقافة، على رحابتها واتساعها وتنوعها وتعدد قنواتها من نثر وشعر، من قصة ورواية ومسرح، ومن كتابة وتأليف بشكل عام، ماذا فعلت بها السياسة، سياسة الحرب أو حرب السياسة؟

يمكن القول إن سياسة الحرب حوّلت الثقافة الى ثقافة نوافذ. فإذا لم تفتح نوافذ السياسة والسياسيين أمامها، فإنها تبقى أسيرة حبيسة، غارقة في الظل.

والنوافذ، هي تلك المناسبات التي أنتجتها الحرب، أو المتعاملون بالحرب. وراوحت تلك المناسبات بين مهرجان ثقافي، كما اعتادت بيت الدين أن تستقبل منذ أكثر من عامين في قصرها الذي أصبح «قصر الشعب»، وبين تكريم غائب كبير، أو تكريم شهيد بملصق أو مهرجان.

بوضوح أكثر، أطلّ كتّاب، وشعراء ورسامون، وكتّاب مسرح وممثلون، عبر هذه النوافذ، فجاءت إطلالتهم على مقياس طول النافذة وعرضها، وحسب لونها ربما، وشكلها. مهرجان بيت الدين كل عام، أو ربما هذا العام أيضاً، وفي آب/أغسطس بالذات، تحتضن قاعة أرضية كبرى في القصر مئات اللوحات لعشرات الرسامين، والقطع الفنية للنحاتين. كذلك ندوات تكريم كانت العام الماضي للمفكر الكبير الشيخ عبد الله العلايلي، والكاتب العروبي الدكتور قسطنطين زريق، والشاعر الكبير عمر أبو ريشه. شكّلت تلك الندوات، لا جدال، إطلالة ثقافية مفيدة رائدة. وكم جاء معبراً تقديم الشاعر الراحل خليل حاوي كنموذج على ثقافة التطلّع الى المستقبل، مع قصيدته «يعبرون الجسر». أيضاً اطلالة الفنان العربي السوري دريد لحام من على خشبة المسرح في بيت الدين، واطلالة





سامي ذبيان

فرق فولكلورية فنية وغيرها، صبت في الصيغة نفسها. وربما هذا ما سيحدث مثله هذا العام.

إذن صيغة الثقافة عبر النوافذ المتاحة، أو التي يُسمح بها.

في بيت الدين، كذلك في بيروت، حيث غاب الكثير من عطاء بيروت. ذاك المجهود الثقافي يبذل فقط مع كل اطلالة لذكرى انطلاق المقاومة الوطنية اللبنانية للاحتلال الاسرائيلي. جائزة تخصص لأفضل ابداع ثقافي يشيد بالمقاومة أو يستوحيها، فيكون ذاك الانتاج.

ثم مناسبات كثيرة. تلك المحاولات لاطلاق ما يسمونه بلورة ثقافة اسلامية مميزة، تمثل ذلك في فيلم «سفير الحسين» أو فيلم ـ مسرحية «كربلاء»، اضافة الى أدبيات اسلامية يجري دفعها الى العلن والواجهة الثقافية.

كلها محطات لا يمكن تجاهلها في سياق الحديث عن الثقافة في لبنان.

كما لا يمكن تجاهل مسارح الاضحاك والاسترخاء، أو مسارح المعالجة الجادة لبعض الموضوعات، أو نشاط تلك الفرق الموسيقية والفولكلورية:

ـ مسارح الاضحاك والاسترخاء حيث تلمع فيها نكتة أو لذعة أو نقد خفيف. مسرح الضحّاكين يقصده الناس يومياً، خاصة مسرح أحمد الزين، الذي وصف أعماله بعض العاملين فيه بأن ما يعرض فيه هو نوع من «الهمروجة» المسرحية. في حين يقع مسرح منصور الرحباني في «صيف ٨٤٠» في اطار المحاولات الجادة.

ـ ثم فرق موسيقية، ومحاولات موسيقية، متنوعة من سليم سحاب الى زياد الرحباني الى وليد غلمية. وفرق فولكلورية من «كركلا» الى الفرقة اللبنانية (فهد العبد الله)، الى ما طلع به تلفزيون لبنان من فتح المجال أمام ابداعات الناشئين.

ـ دون أن ننسى ذاك الفن الغنائي الذي راح ينشط في المطاعم والمقاهي وينشطها. والذي يتلقاه الناس مع صحن الفول والحمص وقنينة المشروب.

هذا كله نورده، ونترك لمن يهمه أن يجد فيه محطات نور أو ضباب أو ظلام. لكنه كله يُقدم في حرم الثقافة الواسع، تلك الثقافة التي أصبحوا يعلقون عليها الكثير حتى تحوّلت الى مشجب متهدل.

وهذا كله لا ينفي «حالة الحصار» التي ما زالت تضرب الثقافة تلك.

تلك المحطات، أياً كانت نسبة الضوء والظل فيها، هي محطات ثقافية محكومة بالنوافذ السياسية المتاحة لها[٣]. ولأنها محطات متحركة، أي انها تنتهي في يوم أو أسبوع أو حتى شهر، فهي لذلك أكثر قدرة على الحركة وسط حصار السياسة. في حين أن النشر، نشر الكتب، هو الحاسم في كشف «حالة الحصار».

نشر الكتب في لبنان دخل التجربة المرة والصعبة والقاسية الى درجة ان بعض تلك الدور توقف عن نشر الكتب، وبعضها الآخر انعطف الى جهة ضيقة، بعيداً عن نشر الكتب المتنوعة والمتعددة كما هي العادة، وكما الثقافة رحبة متعددة ومتنوعة كاتبا وكتاباً وقارئاً، وفكراً وحرية فكر أولاً.

التوقف شمل أكثر من أربعين داراً للنشر والترجمة توقفاً كلياً أو جزئياً، أو تراجعاً في الانتاج.

أما الانعطاف الى جهة ضيقة، فهو ذاك الانتاج المحصور الذي بدأت تقوم به بعض دور النشر: نشر كتب مختصة جداً، وكتب لها صيغة موسوعات، ونشر كتب تقنية مهنية بحتة[٤]. ذلك كله بعيداً عن السياسة والاجتماع والتاريخ والأيديولوجيات والحزبيات وقضايا الثورة والتحرير في لبنان والمنطقة العربية والعالم.

دخلت دور النشر التجربة المرّة.

ترى، لماذا؟

التجربة المرة هي ذاك المأزق المزدوج، أو المثلث، يطال الكتاب والكاتب والقارىء. لكنه مزدوج، وهو التعبير الأفضل، لأن النشر موضوع وقارىء. فالموضوع همّ الناشر والكاتب معاً، ثم بعدهما القارىء. أو انه مأزق وحيد الجانب، لأن الموضوع الذي يحدده القارىء باهتمامه هو الموضوع الذي يفضله عادة الناشر والكاتب. مع العلم ان الابداع الثقافي حالة خاصة بالكاتب: يكتب بعيداً عن همّ النشر والبيع. هذا في المطلق، لكن واقع الأمر هو غير ذلك.

المهم، هناك مأزق في الموضوع، وهو القاسم المشترك بين ناشر وكاتب وقارىء.

ثم هناك مأزق في القدرة على نشر الموضوع، قدرة اقتصادية مالية هذه المرة.



موضوع الكتاب، نوع الكتاب، أي موضوع له جمهور وقراء؟ أي جمهور هو الذي يقرأ؟ وماذا يقرأ لكي يجري التأليف والنشر له؟ وكيف يقرأ لكي يُكتب له بهذه الطريقة أو تلك؟

مشكلة الموضوع عائدة الى المرحلة التي تمر بلبنان وربما بالعالم العربي ككل. المرحلة الراهنة تقع تحت عنوان «التراجع العربي»، وهذا عائد الى الظروف القاسية التي مرّت وتمر بمعظم الأقطار العربية، أكانت سياسية أم اقتصادية. وهذا دفع بالقاريء الى اهمال نوع معين من الكتب والابتعاد عنه. ولقد تبين ان الكتاب السياسي أصبح مستبعداً عند القاريء العربي. اذ ماذا يتوقع هذا القاريء أن يقال له من كلام، فالواقع العربي حقيقة، لا تحتاج الى كلام كثير يوضحها أكثر. عندها اتجه القاريء يبحث أو يهتم بموضوعات بعيدة عن السياسة وعما هو متعارف عليه بشكل عام.

وهذا الأمر تأكد في لبنان أكثر من أي قطر عربي آخر، وذلك بسبب ما يمر بلبنان من حرب مستمرة متواصلة، بشكل عبثي لا أهداف له ولا حدود: القاريء أصبح رهين الجغرافيا، ورهين العائلة وكافة المؤسسات الضيقة التي هي أصغر من المجتمع ككل. لذا أصبح الناشر والكاتب مضطرين إلى مراعاة الجغرافيا أيضاً، وغيرها من انتماءات القاريء، حتى ولو كانت جديدة وغير ثابتة.

حتى ولو تجرأ الناشر والكاتب، أو الكاتب على الأقل - وهو المتجريء عادة - على اختيار موضوع ما والكتابة فيه ونشره، رغم الجغرافيا، ذاك الحيّز الضيّق وتوابعه، فان هناك من يعطّل ذاك الاختيار، وهم أصحاب الجغرافيا الضيقة، وكافة الأشكال الاجتماعية الضيقة والأشكال البشرية المتقوقع بعضها على بعض. هنا سقط الموضوع في المأزق. سقطت الكلمة في التجربة. المهم أن تعرف ما هي الكلمة المطلوبة، والموضوع المسموح به والمقبول. عندها اذا فعلت، أي اذا عرفت الموضوع المطلوب، وألّفت وكتبت فيه، عندها تكون قد رحت تكتب للجغرافيا الضيقة، ولتلك الحالة العشيرية، أياً كان حجمها البشري وعددها. وعندما تبيع ستبيع لها فقط. ولن تبيع إلاّ القليل، لأنك لن تزيدها علماً بأحوالها ما دمت تكتب لها ومنها، وتصب فيها وتنتهي اليها وعندها. إلاّ إذا كان الكاتب لا يهمه أن تبقى كتبه مرزومة، معبأة في علب، لا تفتح للقراءة. وإنما هي مجرّد صفقة.

أي مأزق هو هذا ؟

انه أكثر ايضاً. فلا يكفي أن تنتج كتاباً، المهم أن توصله الى من يقرأ، الى حيث يمكن اختياره من القراء. جعله في متناول مراكز اختيار الكتب. توزيع الكتاب، نقله، تعميمه، داخل لبنان وخارجه، مشكلة كبرى بسبب حالة الجغرافيا أيضاً، أي ذاك الفرز حسب المناطق وساكنيها. كل منطقة أصبحت وطناً أياً كان حجمه، له خصوصياته الضيقة المنغلقة والتي يعيش منها وفيها، وأي جديد يكشفه، اذن فهو يحول دون الآتي إليه إلاّ إذا كان من نسيجه.

اذن في الموضوع هناك كاتب وناشر وقاريء أيضاً، وكلهم في المأزق.

كذلك القدرة على نشر الموضوع، إنتاجه في كتاب. قدرة مالية بحتة. لا نقاش فيها. هذه القدرة أصبحت محدودة لدى دور النشر، أياً كان حجمها، وذلك بسبب ارتفاع سعر صرف الدولار تجاه الليرة اللبنانية: ارتفعت أسعار الورق، والحبر، وأفلام التصوير، البلاكات الطباعية، وكلفة اليد العاملة، وارتفعت الرغبة في الأرباح. سعر كل شيء ارتفع، في حقل النشر والإعلام والثقافة ككل، الى درجة أن ما عانى منه قطاع الصحافة اليومية والاسبوعية والإعلام ككل، عانى منه قطاع نشر الكتب بشكل حادّ وقاس. ووصلت المشكلة الى العلن مع الصحافة، كما مع دور النشر، وجرى اتخاذ اجراءات حتى الآن بقيت دون نتيجة.

لكن الذي حدث هو أن السعر المرتفع في الإنتاج المادي للكتاب، تجمّع ليظهر في سعر الكتاب. فإذا بالقاريء يفاجأ بكتب يقارب سعرها المائة ليرة لبنانية، ثم راح السعر يرتفع، إلى أن وصل تسعيره الى الدولار: فهذا كتاب بدولار، وذاك بدولارين، وهكذا. وهذا معناه أن الكتاب أصبح سلعة نادرة ثمينة، مرتفعة السعر، يصعب شراؤها وسط صعوبات القدرة الشرائية في كل مجال. ليس هذا في لبنان. بل في معظم الأقطار العربية، لأن التسعير على الدولار انعكس في أكثر من بلد عربي، فليس حال بلدان عربية كثيرة بأحسن من حال لبنان. إضافة الى ذلك، جاءت حرب الخليج لتزيد في أزمة الكتاب: انتشاراً وبيعاً.

مأزق الانتاج المادي، الكلام فيه واسع. ومن نتائجه توجه بتسويق الكتاب الى الخارج، ليس فقط خارج لبنان الى البلاد العربية - وهو القاعدة - وإنما خارج البلاد العربية ككل، الى بلاد القطع النادر والعملة الصعبة: الى المهاجرين في أفريقيا، وأميركا، وإلى أسواق أوروبا. عندها برزت معادلة جديدة هي أن كلفة الإنتاج المادي للكتاب في لبنان هي أقل منها في بلاد القطع النادر. الأمر الذي حول لبنان من جديد الى سوق انتاج، ولو محدود، لسلعة تباع حيث الدولار والفرنك والاسترليني.

لكن سوق الاستهلاك محدود في تلك الأسواق الجديدة. لذا، تنفس المأزق بعض الشيء، لكنه بقي مأزقاً ضاغطاً على الكتاب والثقافة ككل. وها هو مستمر. وها هي حالة الحصار ما زالت تحكم ضغطها على الثقافة، فتصادر إبداعها وتمتص عناصر الحياة فيها. ولا تنفع حالات الانتقال بالمأزق الى الخارج، على أهميتها[5].

وأيا كانت عوامل الحصار الثقافي ونتائجه، فإن أخطر ما في المأزق هو اضطرار الفكر الى أن ينعطف مع الوضع السائد في هذا الاتجاه أو ذاك، أو حتى قيام البعض بالانعطاف - دون اضطرار منهم وانما قناعة كما يقولون - نحو ضيق جغرافي - ونحو انتماء عشيري ضيق، ونحو تفتحات دينية قد تكون مهمة وخيّرة، لكنها تحتاج الى درس وبحث، بدل التصفيق لها، بهدف كسب سوقها. حتى أن هناك من يرى، أن المشكلة هي في ما أصاب الفكر وقدرة الإبداع في التأليف من خلل: غادر الفكر مرابع الحرية الواسعة، ودخلت قدرة الإبداع بعض الهوامش وراحت تتحرك فيها. وإلاّ، لو بقي للفكر بريقه، ومستوى إبداعه، لبقي قادراً على كسر طوق السوق المالية. وإلاّ، لماذا نشتري كتاباً فرنسياً أو أنكليزياً بسعر مرتفع - كنا كذلك سابقاً ولاحقاً - ولا نشتري كتاباً عربياً بسعر مرتفع؟ لأن الأول يفرض نفسه علينا بما فيه من إبداع، وحرية بحث وتفكير. أما الثاني فسقط أكثر في أطر الجغرافيا والهيمنة والخوف والتخويف، وبالتالي سقط الإبداع فيه.. إذن سقط الكتاب ككل.

هذه وجهة نظر لأن هناك من التزم الإبداع وحرية البحث والفكر والتأليف ككل، فدفع الثمن حياته أو غير حياته. من هنا، هناك من يربط التزام الإبداع بالظروف الديمقراطية العامة في مجتمعاتنا ونظمنا السياسية، وهذا بالطبع موضوع آخر.

هذا كله يطرح السؤال:

الكتاب العربي الى أين؟ بعد مأزق الفكر وحصار الثقافة ككل؟

مصير الكتاب العربي يحتاج الى حلقات بحث ومناقشة جادة، يحتاج الى فريق عمل يستفتي ليحدد توجهات القاريء واهتماماته، وليحدد حدود المأزق فعلاً، ان في الابداع في التأليف، أو في نشر المؤلف وتوزيعه وتعميمه.

الى أن يتحقق ذلك، نقول ان حصار الجهل يتسع. فالقراءة تراجعت والكتاب تراجع. وأيهما السبب في ذلك؟

إنها جدلية تفسر مأزق الكتاب والقاريء معاً، في لبنان والعالم العربي ككل □

---

١. الياس خوري: «هذا الانهيار الثقافي الذي تعيشه بيروت. فبيروت فقدت أو تكاد تفقد، دورها الاستقطابي العربي، كمنتج للثقافة». (جريدة «السفير» اللبنانية ٨٨/٤/٩).
جاء قوله في مناسبة مؤلمة، وهي إعلان توقف «السفير الثقافي»، هذا التوقف الذي يشكل شاهداً على حالة الحصار التي أشرنا اليها.

٢. محمد علي شمس الدين: «أتت الحرب، وحملت معها ثقافة الاحتراق، وثقافة المتاهة، وثقافة التفكك... لم تعد تكتب ثقافة الوطن الواحد الحر المتفتح، بل صارت تكتب تواريخ الطوائف والمذاهب، وثقافات الأحزاب والمدن والمناطق...» (مجلة «الكفاح العربي» اللبنانية، العدد ٨٨/٦/٦ صفحة ٤٦).

٣. كثيراً ما جرى تعطيل مسرحية لأنها تناولت «أمير حرب» بالنقد. ولم يسمح بعرض إحدى المسرحيات إلا بعد أن راقبها أو شاهدها بعين متفحصة «أمير حرب»، أو ممثله.

٤. من تلك الكتب التي جاء نشرها في سياق المنعطف: الطبخ العربي الأصيل، مدخل الى الرياضيات، مدخل الى مهارات الحاسبة. أو تلك الموسوعات: موسوعات الفلك، موسوعات الأطفال، موسوعات العلماء العرب. أو تلك الكتب الأكاديمية المختصة: كتب علم الاجتماع، علم الاعلام اذا صح التعبير، علم النفس.

٥. هناك من رأى في «أسبوع لندن الثقافي العربي» الذي نظمته دار رياض الريس للنشر، خطوة مهمة خرقت حالة الحصار حول الثقافة، كذلك صدور مجلة «الناقد». خاصة وأن الأسبوع جاء على مستوى مهرجان ثقافي عربي أتاح إطلاق الابداع من على المنابر، ربما لأول مرة منذ زمن، لكن يبقى «للعزف من الداخل» - كما يقولون - أهميته. لكن أسبوع لندن، سيظل حالة استقواء على المأزق وحالة الحصار في الثقافة العربية الراهنة.

◆

سامي ذبيان:
كاتب من لبنان، سيصدر له قريباً «معجم المصطلحات الدبلوماسية».



يوميات

محمد العبد الله

▸ **قلق**

لم أقتل، أحداً هذا اليوم
ولم أسكرْ
ولذا أسهر
ويجافي عينيّ النوّم

▸ **أزمة**

الواحدُ منّا قتل الثاني عشرات المرّات
فماذا يمكن أن نفعل بعد؟
ماذا يمكن للقاتل أن يفعل بالجثّة
ماذا يمكن أن يفعل من مات؟

▸ **تقنين**

لولا الصمت
لوقعنا في الصمت الأبديّ
إنّا لا نتكلّم
بل نحن نعيدُ على نحوٍ آخر ترتيب الكلمات

▸ **لعب**

لولا اللعب، لمتنا ضجراً
لم يتغيّر شيء منذ التكوينْ
فقط، بعضَ التلوين
كم ضحك العصفورُ حين رآنا نضحك للطيّارة

▸ **مع ذلك**

مع ذلك
لا بدّ وأن يأتي أحدٌ
لا بدّ وأن يأتي أحدٌ
لا بدّ وأن يأتي أحدٌ
والاطفال
تتضاءل حصّتنا من هذا البحر وهذي الشمس
سأورث أطفالي: لا بدّ وحصّتنا..

▸ **مع ذلك أيضاً**

مع ذلك أيضاً
أختلسُ النظر إلى ساقيك أحياناً
وأعبّيء نفسي ثانيةً للحبّ
وأحياناً أيضاً
أرغبُ في أن نتكلّم حتّى الفجر
وأن نتمشّى قرب البحر
وأن نشرب كأساً ونشاهد فيلماً
أو نسمع أغنيةً أو نزرع ورده
أو نستقبل زوّاراً نعرفهم جدّاً
مع ذلك أيضاً
حين أفكّر بامرأةٍ أخرى
أشتاق إليكْ

محمد العبد الله:
شاعر من لبنان، له ثلاث مجموعات شعرية مطبوعة.



رسائل عبدالله القصيمي

■ في الستينات لمع اسم المفكر العربي السعودي عبد الله القصيمي صاحب القلم الأكثر إثارة في تاريخ الفكر العربي المعاصر. وإذا كان عبد الرحمن الكواكبي قد هز بكتاباته الصريحة وجدان المثقف العربي في مطالع القرن، من خلال «أم القرى» و«طابع الاستبداد» وما تضمنته مقالاته الاصلاحية من تشخيص لظاهرة الاستبداد، ودعوة الى يقظة الامة للنهوض مما انحطت اليه بفعل ضعفها، وتجاوز ما أصابها من وهن وفساد. ومن ثم وجدت هذه الأفكار من يعنى بها ويؤمن بما تضمنته من دعوة الى الاصلاح، فان عبد الله القصيمي الذي طلع على العالم العربي في أواسط هذا القرن بأكثر الافكار والصيغات جرأة وحدّة وتجاوزا للغة الواقع، وأكثر الآراء سخطا ومرارة ودعوة الى الهدم، بوساطة لغة تعيد النظر في اللغة، او على الاقل تدعو الى نقد اللغة من حيث هي اناء لجوهر رآه فاسدا، لم يجد من يقف الى جانبه في دعوته، ولم تلق لغة الناهرة الآمرة بالكف عن اعادة انتاج الماضي «التليد» في صياغات معاصرة مشوهة من يؤمن بها.. حتى بين اكثر الثوريين تطرفا.

ولعل من اسباب ابتعاد المثقفين العرب عن عبد الله القصيمي ما كان بعضه كامنا في العلل والهزائم التي اصابت «الطليعة المثقفة» العربية، وبعضه الاخر كامنا في اللغة التدميرية التي أطلقها القصيمي ضد البنى السائدة في المجتمع العربي، ولا سيما البنية الخطابية (اللغوية)، من غير ان ينسجم فكره وطروحاته مع تيار او مذهب سياسي أو فكري قائم ومصنف في اطار المعارضات الدارجة.

من هنا، فان القصيمي الذي اضطره فكره الى مغادرة بلاده (المملكة العربية السعودية) ليقيم في لبنان ليجد له قلة من المريدين تتحمس لأفكاره. على انه لم يلبث ان طرد من لبنان في العام ١٩٦٧ نتيجة لضغوط سياسية خارجية على الحكومة اللبنانية، ولم يجد بلدا عربيا يؤويه غير مصر، حيث يقيم الى اليوم في ما يشبه عزلة مطبقة.

هنا، ننشر، رسائل عبد الله القصيمي أقدمها تعود الى العام ١٩٧٢ وأحدثها الى العام ١٩٧٥. وهي مختارة من بين عدد أكبر من الرسائل كان الشيخ القصيمي قد بعث بها الى الصحافي السوري زهير الماردیني ليتلوها في دارته على «ندوة» الاصحاب والخلان الذين كانوا يتجمعون قبلا ومعهم القصيمي في دار المرحوم محمد علي الطاهر في جوار الجامعة الاميركية في بيروت وكان من بين اعضاء هذه الندوة الفكرية الرئيس احمد النعمان، علال الفاسي، كاظم الصلح، محمد صلاح الدين باشا، الحاج امين الحسيني، جواد بولس، احمد بن سوده.

وكانت الندوة تعقد مساء كل اثنين وقد اطلق عليها بعضهم (البرلمان العربي).

وفيما يلي نص الرسائل الست:

سأحرق كتبي

الأستاذ زهير مارديني

أيها الصديق

لقد قررت احراق كتبي الثلاثة الأخيرة، ولن تحتاجوا الى تفسير لأسباب هذا القرار ولا الى محاولة اقناع بهذه الأسباب.

إنها هزيمة مريرة. وهل تقولون: هزيمة لمن؟ للكتب وكاتبها أم للغة التي كتبت بها الكتب، ولمواهب ومستويات الإنسان الذي خوطب بها أو الذي ظن أنه سوف يكون مخاطباً بها أو الذي قد يبدو وكأنه قد خوطب بها أم هي هزيمة لكل ذلك؟

هزيمة للماضي أم للحاضر أم للمستقبل أم لكل ذلك؟

إنها هزيمة أقسى وأكبر من جميع التفاسير والتحديدات والمساءلات.

ان بعض الهزائم لتهزأ بكل التفاسير بنموذج هذه الهزائم جميع هزائمنا أمام اسرائيل!

أظن أنكم تعلمون أننا قاسينا وقاسينا مؤملين أن نجد ناشراً لهذه الكتب، فجاء تأميلنا هذا يستحق كل الاشفاق والرثاء. لقد كان ذكاؤنا حين فكرنا في هذا الأمل ذكاء لن يسعد أحداً أن يكون ذكاءه.

ثم أظن انكم تعلمون أننا تواضعنا أو هبطنا جداً بعد ذلك في تأميلنا فأصبح كل ما فينا من موهبة التأميل وطاقاتنا فيه وحاجاتنا اليه أن نجد موزعاً أو عارضاً للكتب المحكوم عليها بالغربة.. بالغربة عن الزمان والمكان والتاريخ وعن الأهل والأصدقاء.. والمصابة بالشذوذ العقلي والنفسي والتاريخي والأخلاقي.

وقد قيل لنا ـ وكأنها البشرى العظمى ـ: لقد وجد هذا الموزع العارض.

ولكن هل وجد حقاً؟ إن علامات وبينات وروايات بغير أسانيد رواة الحديث النبوي تقول إن هذا الموزع العارض لم يوجد بمعناه المعروف المنفذ المريد.

وقد تعلمون انه كان يقال لنا باسلوب التخويف والخوف وبحوافز التخويف والخوف.. نعم كان يقال لنا بهذا الأسلوب وبهذه الحوافز قبل صدور الكتب: إنها اذا صدرت فان أقل ما يجب توقعه أن جميع سكان السماء لا بدّ أن يهبطوا الى الأرض وفي أيديهم جميع ما ابتكرت لهم عبقرية السماء من أسلحة ومن أدوات تخريب وتحريق وفي قلوبهم كل غضب الآلهة وفي أفواههم كل شتائم الالهة وصيحاتها لكي يهووا بكل ذلك على كل من في الأرض وعلى كل ما فيها، عقاباً للأرض ولجميع أهلها على صدور الكتب، على تخلق هذه الكتب فيها.

ولكن ماذا حدث؟ لقد صدرت الكتب فقابلها صمت رهيب كئيب.

لقد صمت جميع سكان السماء ولم يوقعوا شيئاً من تهديدهم. لقد ماتت موهبة الغضب فيهم. وهنا قيل لنواب سكان السماء ولحراس المذاهب والثورات والنظم الغيرى: أين غضبكم الموعود المتوعد المتوقع؟

أجل، لقد رفضوا أن يغضبوا. وهم يرفضون أن يكون فيهم أي سخاء كما لا يستطيعون أن يملكوا أي قدر من الحماسة حتى ولو كان هذا السخاء وهذه الحماسة غضباً فقط!

ولعلهم عجزوا عن الغضب. أليس الغضب ولو أحياناً حياة ونشاطاً ونبلاً وعطاء وتقوى أخلاقية أو مذهبية أو دينية أو انسانية؟

ثم ماذا أيضاً؟

حتى الأصدقاء.. الأصدقاء جداً. لقد غابوا عني وغابت رسائلهم. حتى رسائلهم، لقد غابت. هل أجدهم مرة أخرى؟ أريد أن أجدهم.

هل تعادي الأقدار والحظوظ بكل هذه القسوة؟ هل تصعد الشهامة والبسالة بالانسان العربي الى هذا المستوى؟

أجل أيها الصديق، انها لهزيمة شاملة.

والعلاج ما هو؟ انه القرار باحراق الكتب.

فقط أريد رأيكم.. ما هي أفضل الأساليب لعملية الاحراق هذه؟

ما أقوى هذه الأساليب اعلاناً عن مجد العروبة وعن أصالة وتقوى الانسان العربي. تقواه وأصالته الفكرية والدينية والأخلاقية والتاريخية؟ المطلوب أن يكون هذا الاحراق مجداً عربياً مذكوراً.

سوف أقف بكل اللهفة والحماس أمام وفوق جميع طرق ومواصلات الأرض والسماء منتظراً رأيكم وجوابكم. بل وتصرفكم بل وطبكم.

ولكم كل الحرية في الرأي وفي التصرف أيضاً.. بل وفي اصدار الأوامر.

شاكراً ذاكراً:

٢٦/١١/١٩٧٢ — عبد الله القصيمي

قحط الحياة ام قحط الانسان؟

الاستاذ زهير الماردين

الصديق الذي وهبني منه صديقنا في أشد ايام الجفاف في سمائي وأشد ايام الاجداب في أرضي، من الاصدقاء.. في أشد ايام مجاعاتي الى الانسان.. الى الانسان بفكره وحبه وصدقه وبذكائه وكبريائه وبتحديقاته الى الاشياء وفي الاشياء وبقراءاته لها.. بكل رؤاه وطموحه وتفاسيره وممارساته وعلاقاته.

آخر رسالة منك، وصلت الي باسلوب ما قبل ابتكار جميع المواصلات البدوية والحضارية. لقد قطعت الطريق منك الي في خمسين يوما في عصر الصعود الى القمر في ساعات.

وصلت الي، اي رسالتك الاخيرة مهتوكة العرض، ممزقة الثياب، متسخة الجلد، مشوهة الوجه والقفا، مهانة الطلعة والملامح والضمير.

ولأني قد اقتنعت بسخاء واصالة صداقتك، أو لأني قد تمنيت ذلك وأردت ان تكون أمنيتي اقتناعا فاني أجرؤ على أن أتحدث اليك شاكيا أو ناقداً أو مهاجماً أو مفجوعاً متفجعا أو ملقياً أو متنفساً منفساً أو متداوياً أو مرسلاً مشاعري وأناتي وكلماتي الى الضياع، أو ملقيا بها عدوانا على الآخرين بدون نيات العدوان.

ولكن من الفاعل أو الملوم أو المسؤول الذي جعلني أواجه هذا الذي سوف أتحدث عنه اليك؟

هل ذلك لأننا موجودون، أو لأننا أحياء، أو لأننا عرب، أو لأننا بشر، أم لأني مريض بمرض الانفجاع والانصدام بالناس وبالاشياء وبمرض التحديق في عيون الاشياء وفي ضميرها ومنطقها وبمرض القرءة والتفسير لها؟

أم لأني مريض بهذا المرض الذي ترفقت الطبيعة وتهذبت وأشفقت ورهبت بل وتورعت عن أن تصيب به البشر الذين جرؤت على أن تصيبهم بكل الامراض الاخرى الفظيعة المعروفة والشاملة؟

أم لأني مريض بهذا المرض الذي تورعت الطبيعة فحمت جميع البشر منه، ولكنها أي الطبيعة قد تخطيء أو تنسى أحيانا أو تتلذذ بخلق الشذوذ وبرؤيته فيصاب به اي بهذا المرض بعض الأفراد لتكون الألام وعذاب من يصاب به بلا شفاء وبلا شبيه؟

أجل، أريد أن أقول لك أيها الصديق الذي آمنت بأصالة وبصدق وبسخاء صداقته، أو الذي رجوت وأملت ان تكون صداقته كذلك.

أريد أن أقول لك ـ بكثير من مشاعر الاستحياء واحرج ـ إني اعيش أو أوجد دون أن اعيش، حيث لا يجدني أحد وحيث لا أجد أحداً. قاس جدا هذا الاعتراف او هذا الواقع.. قاس جدا ذلك.

نعم، إني أوجد حيث لا يجدني ولا يراني أحد.. وحيث لا أجد ولا أرى احدا.. هل يحدث مثل هذا؟ هل يطيق ذلك أحد؟ هل يطاق تصوره؟

اني في هذه الاوقات وفي أوقات قبلها أعيش، وفي التعبير الاصدق أو الاصدق أو الأكثر دقة، أوجد في مكان أقاسي فيه عزلة لن يقاسي عزلة تساويها في قبحها أو في قحطها أو في نذالتها وخسة تفاسيرها انسان مريض بالحب وبالاشواق والحنين، وبالرؤية الحادة المتطلعة، وبالرغبة في المحاورة، وبالابتسام للوجوه وللافكار وللضمائر الأخرى المبتسمة، يعيش أي يوجد وحده أي ذلك الانسان المفترض، فوق صخرة عابسة يابسة منفية من كل العالم، لا أمل في أن يتصل بها العالم أو في أن تسقط عليه.

أعتقد أن فروسية أحاسيسك وفراستها لن تحسباني مبالغا بتعمد أو بلا تعمد في وصفي لهذه العزلة التي أقاسيها هذه الاوقات في المكان الذي قلت اني اوجد فيه دون ان أرى أني أعيش فيه.



أرجو ان تستطيع تحمل عذاب وقبح هذه الفجيعة النفسية والفكرية والخيالية، حين أخاطر بالتحدث عن هذا اللون الواحد من ألوان هذه العزلة .

أنا مقيم في القاهرة منذ أكثر من أربعين عاما اقامة دائمة . وقد عشت ثلاث مراحل أو ثلاثة أطوار قلمية أو كتابية أو فكرية مع التسامح أو التواضع الشديد في تفسير (فكرية) . عشت المراحل الثلاث أو الاطوار الثلاثة كلها في القاهرة . . المرحلة الأولى كانت مرحلة التدين السلفي الحاد الصارم القاسي جدا من عنف صدقه وغيرته وتوقده ونضاليته الرهيبة في قسوتها النفسية والاخلاقية والاعتقادية .

في هذه المرحلة المتوهجة بايمانها وحماسها وتخدرها الروحي الذي تهاب كل الكلمات وصفه أصدرت عديدا من الكتب الدينية السلفية العاصفة التي جاءت باسلوب الدفاع والهجوم والتأييد والتحدي الشامل المبارز لكل من لم يجيء بالصبغة التي كنت اتصورها وأؤمن بها .

كانت كتبا حينما أتذكرها الآن وأتذكر الصدق والحماس والايمان الذي كتبها، ارتجف رهبة وتعجبا . . ولا أقول واعجابا .

وكتب هذه المرحلة كتبت وطبعت ونشرت ووزعت جميعا في مصر .

كنت طالباً في الازهر حينما أصدرت الكتاب الأول منها .

حنق الأزهر وغضب، ولعله غار من شدة تدين وايمان وجرأة هذا الطالب الغريب المبتديء الساذج الصادق باسلوب يجب ألا يقبل حتى ولا في الأزهر الشريف ويجب ان يعاقب حتى بسلطة وسلطان علماء الازهر الشريف . . نعم، كان صادقا صارما ساذجا يجب ألا يغفره حتى ولا أتقياء علماء الازهر الشريف .

قرر مجلس الازهر الاعلى طردي من الازهر . طردت من الازهر .

ثم طالب الازهر بابعادي من القطر المصري، ولكن حكومة ذلك الزمان عصت ورفضت . . كان الوقار أو التوقر يحكم حكام ذلك الزمان !

شعرت حينئذ أني قد أصبحت اكثر حرية . ظللت أصدر كتب هذه المرحلة متتابعة سريعة، متفجرة بالحماس وبالنشوة والجراءة وبالسذاجة والبساطة وبالغفلة أيضا . نعم، غفلة ولكنها كانت ورعة جدا .

حدثت هنا فترة راحة وصمت فيما يبدو، أو فترة تغير أو انقلاب في الطقس الروحي والفكري والنفسي .

انتهت هذه الفترة من الصمت في الظاهر، ومن الصراخ والغليان والركض في الداخل اي داخل الذات، انتهت بأن أصدرت كتاباً عد وسطا بين مرحلتين . أصدرت هذا الكتاب، تأليفا وطباعة ونشرا وتوزيعا في مصر أيضا . واجه الكتاب شيئا يشبه الضجة . ألفت الجمعيات الدينية حينذاك، وكانت قوية وكثيرة العدد، لجنة سمتها (لجنة مكافحة كتاب هذي هي الاغلال) . كان اسم الكتاب (هذي هي الاغلال) . سافر وفد هذه الجمعيات ليقابل جلالة الملك في الجزيرة، ليطلب منه الحكم بالاعدام، وليطلب منه أشياء أخرى أيضا . .

وقف الكتاب امام المحاكم المصرية مرات . صدرت فتوى دينية بوجوب قتل المؤلف . دبرت محاولة لاغتياله . طولب باخراجه من مصر . . رفضت حكومة ذلك العهد أن تفعل ذلك . ألفت وطبعت عشرة كتب ضد هذا الكتاب . حدثت اشياء واشياء .

أصبت بالصمت مرة أخرى . كان الصمت هذه المرة يشبه النكسة أو هكذا بدا وظن .

وبينما كنت أعيش هذه الفترة من الصمت القاسي طردت من مصر تحت ظروف أليمة وبأسلوب أليم جدا، لأواجه في المكان الجديد الذي ذهبت اليه غربة وظروفا حزينة وأليمة قد تعجز الاقدار الفظة واللئيمة تكرارها لعنف وشذوذ قسوتها .

وهنا حدثت وعرفت أمور وأحداث كثيرة ليست مجيدة ولا سعيدة .

ظللت زمنا آكل نفسي . فظيع أكل النفس .

وهل يوجد من لا يأكلون أنفسهم بكل الأساليب أو بعض الأساليب؟

عدت الى القاهرة بلا مجد وبلا انتصارات وبلا أي ترحيب أو استقبال من الناس أو الاقدار أو الحظوظ .

عدت بعد حوار طويل مع البلادات والوقاحات والبداوات والانواع الاخرى .

أنهيت فترة هذا الصمت الظاهر الحزين المهزوم المقهور بأن دخلت المرحلة الثالثة . بدأت هذه المرحلة أي في الظاهر وفي حالتها التعبيرية أواخر عام ١٩٦٣ . وهذه المرحلة تفصلها عن المرحلتين السابقتين مسافة قد تكون أطول من أية مسافة بين مكانين . . قد تكون أطول من المسافة الفاصلة بين ولادة التاريخ وبين شيخوخته ونهايته أي في تجاوزها الفكري .

وجميع كتب هذه المرحلة كتبتها في القاهرة . أما طبعها ونشرها وعرضها فلم يمكن ممكنا كما لا يخفى الا في مكان آخر . كنت أسافر على فترات لأصدرها تباعا ثم أعود الى القاهرة أيضا لأستعد لسفرة اخرى لنفس السبب اي للطبع والنشر في ذلك المكان الآخر الذي هو بيروت التي لم تصب حتى اليوم بكل اخلاق العروبة وبكل تقواها وحضارتها . وكم نتمنى ألا تصاب بذلك أبدا . . وكم نرتجف حينما نتصور ان لبنان قد يستعرب استعرابا شاملا، كما استعربت جميع البلدان العربية الاخرى . لا تفعل ايها القدر وكن رفيقا ولو بعض الرفق .

ليبق لبنان كالتدليل على أن العرب قد يستطيعون ان يظلوا عربا ومتحضرين . . اي يستطيعون أن يكونوا عربا دون أن يستعربوا .

انها لأمنية ان يظل العربي عربيا ولكن دون ان يستعرب . فهل يوجد احتمال لتحقق هذه الامنية؟

وهل هذه المرحلة الثالثة مستمرة؟ وهل تستمر طويلا؟ هل أتمنى ذلك أو هل يتمناه أحد؟

ولكن لماذا أسوق نفسي وأعرضها بهذا الاسلوب المصاب بكل النزق والبعيد عن سلوك المتوقرين المحاكمين المحاسبين لكل حركاتهم ونياتهم وتعبيراتهم؟

إني بصدق واخلاص محتاج الى الاعتذار عن ذلك . وآمل ان يكون اعتذارا مفهوما ومقبولا .

لقد ذكرت هذه الرحلة غير الشائقة وغير المريحة لأجعل منها تدليلا على ما أردت أن أتحدث عنه . ولم أذكرها اعجابا أو استعراضا للهزائم والآلام .

لقد قلت في مطلع هذا الحديث : إني أعيش أو أوجد هذه الاوقات وايضا الاوقات التي قبلها في مكان لا يجدني ولا يراني فيه أحد كما لا أجد ولا أرى فيه احدا .

ان مصر هي اكثر البلاد العربية سكانا . . اذن فالمفروض ان فيها من الاقلام والافكار والثقافات والتعليم والعلوم والتقدم والتحضر ومن الاشواق الحضارية والانسانية والفكرية والتقدمية، ومن التطلعات الى جميع الآفاق القريبة والبعيدة، والى كل برق لامع أو خافت . . نعم، المفروض ان في مصر من كل ذلك أكثر مما في أي بلد عربي آخر .

وقد كتبت جميع كتبي في مراحلها الثلاث في مصر . ولأسباب فكرية طردت من مصر، وطردت اليها . ومنعت من الخروج منها ذات مرة . ووقفت أمام قضائها، وصدرت فتوى دينية بقتلي وأنا مقيم فيها، ودبرت محاولة لاغتيالي وأنا أيضا أقيم فيها . وألفت جمعياتها الدينية لجنة اسمها (لجنة مكافحة كتاب « هذي هي الاغلال ») وهو أحد كتبي وأنا أقيم اقامة دائمة اكثر من اربعين سنة . كل هذا حدث لأسباب فكرية أو تحت زعم هذه الاسباب الفكرية .

ومع كل هذا فانها لا توجد اية علاقة او معرفة بأي اسلوب ، لا باللقاء

والتزاور، ولا بالحوار أو المراسلة، بل بالمكالمة الهاتفية، ولا بمعرفة الوجه للوجه في الطريق، بيني وبين أي حامل قلم فيها أو فكرة أو دعوة أو مذهب أو نبوة أو زندقة أو حامل رفض لكل ذلك وغضب على كل ذلك.

إن واحداً من هؤلاء لم يتصل بي أو يسأل عن الاتصال بي ولو مرة واحدة ليقول لي: ما النبأ.. ماذا عندك.. ماذا تريد ان تقول.. لماذا أنت رافض أو مرفوض.. لماذا طردت من هذا الوطن أو من ذاك الوطن الآخر.. لماذا أنت حرمت كتبك ومنعت من جميع الاقطار العربية التي تسمى ثورية وتقدمية والتي تدعى تقليد او رجعية، ماعدا لبنان الذي لم يمرض بمرض الاستعراب؟

أريد ان اقول: إن هذا الذي حدث والذي هو حادث والذي هو مستمر في حدوثه قد تحول الى فجيعة فكرية ونفسية واخلاقية وانسانية.. الى فجيعة رهيبة أقاسيها بكل معاني الانسان وطموحه وآماله التي تتزاحم وتتقاتل وتتحاور وتصرخ في داخل ذاتي، مسائلة متلهفة: أين، أين ما تقولون وما ترون وما تكتبون وتعلمون عن الانسان كله أو عن أي شيء منه؟!

هل هذا القحط هو قحط الانسان العربي في عصره هذا وفي بلده هذا أم هو قحطه في كل عصوره وبلدانه واجياله.. في كل اجداده واحفاده؟

أريد ان أعرف. ولكن كم هو مؤلم ومذل وقاتل ان اعرف؟

أجل، اني أعيش أو أوجد دون ان اعيش في هذه الاوقات وما قبلها، في مكان لا يجدني أو يراني فيه أحد، كما لا أجد أو أرى فيه أحداً.

اذن هل يوجد عذاب وتحطيم وارهاق مثل هذا؟

ألست قاسيا وفظا ومعتديا ونزقا حينما صنعت لك كل هذا الالم والانفجاع بالتحدث اليك عن هذه التجربة أو عن هذه الحقيقة الدائمة أو المؤقتة، الكلية أو الجزئية..

اذن هل أطمع في غفرانك؟

١٩٧٣/٣/٩ عبد الله القصيمي

أهنئكم بمجيء النفط الفارس

الصديق الأستاذ زهير مارديني

في الأيام القريبة الماضية أثقلت البريد بالرسائل إليك. كنت أصبت بنوبة من المجاعة الانسانية الحادة جداً. وأنا دائماً كما تعرفون مصاب بهذه الإصابة. وقد ذهبت أتخفف منها أو أحاول التخفف منها بالكتابة المتلاحقة إليك، أو ذهبت أئن منها، فبدا الأنين الفادح وكأنه كتابة ورسائل تسلم إلى أجهزة البريد العربية المشكوك جداً في قدرتها العقلية والأخلاقية والحضارية على حمل الأمانة. كيف وهذه الأمانة من النوع الذي ترفضه كل موهبة عربية، في كل تاريخ ومجتمع عربي؟ اذن لا بد ان يكون قد حدث المستحيل ان كانت اجهزة البريد العربية قد حملت رسائلي كلها تلك إليك. كم أتمنى أن يكون قد حدث المستحيل. هل تستطيعون أن تقولوا لي: لقد حدث؟ نعم، قل ذلك، قله لأني جائع بمجاعتي الانسانية إلى تسلمك لتلك الرسائل بالقدر الذي كنت به جائعاً بمجاعتي الانسانية إلى كتابتها.

كانت آخر تلك الرسائل إعلاناً إليك عن انبهاري حينما قرأت صدفة لم تكن متوقعة ما نشر في «الجديد» بعنوان (رأيت الحب في رأس السنة).

هل قرأت أنت ذلك ان تفجر عنك دون ان تقرأه أو ثم لم تقرأه؟ أطالبك بأن تقرأه. أليس الكاتب ولو أحياناً هو أحوج الناس إلى قراءة ما كتب؟

اذن أنا هنا لا أكتب رسالة وإنما أكتب تبليغاً أو إنذاراً أو تهديداً خارجاً على كل شروط وواجبات وحقوق التهذيب، مستغفراً مؤملاً في الصفح والعفو.

وكنت أرغب في توجيه هذا التبليغ أو الإنذار أو التهديد إلى ذلك الإنسان الذي هو ملء نفسي وتاريخي وحبي وتذكري والذي تعرفه حتماً حتى ولو لم أذكر أي اسم بل وحتى لو ذكرت أي اسم آخر لعرفت أن هذا الاسم الآخر قد جاء خطأً واختباراً أو تشويقاً أو رهبةً من ذكر الاسم المراد واقتناعاً بأن الاسم المراد سيكون معروفاً(١).

ولكن ضميري يجرؤ على إرهاقك وإزعاجك أكثر مما يجرؤ على أن يفعل ذلك بذلك الإنسان الذي أعجز أحياناً عن ذكر اسمه حياء ورهبة ومحبة وتحرجاً واستعظاما. اننا أحياناً لنقسو على من نحب بحبنا المطار له لهذا أحاول أحياناً لجم وإسكات حبي حذراً من هذه القسوة.

وما هو هذا التبليغ أو الإنذار أو التهديد؟ نعم، لقد أعددت آخر رصاصة وقد تكون الرصاصة الأخيرة أي قد تكون هي خاتمة الرصاصات مثلما كانت نبوة سيدنا محمد هي خاتمة النبوات. وقد تفترضون أنه لا بد أن يكون للرصاصة الأخيرة من المجد والقوة والانتصار والانتشار مثل الذي كان للنبوة الخاتمة للنبوات.

وأنا الآن أريد أو أنوي أو أتمنى زيارتكم العاجلة لكي أطلق هذه الرصاصة. أطلقها ولو في الهواء، ولو لم يسمعها أحد ممن أطلقت عليهم.

أريد إطلاقها فقط. إن إطلاقها فقط هو التعبير عن كوني أحيا لا عن كوني نبيا وما أقسى ألاّ يستطيع الإنسان أن يعبّر عن كونه حيّا.

ولكن الرصاصات التي كنت أطلقتها قد تحولت إلى جثث أريد دفنها أو إخفاءها أو تهريبها أو التخفيف من بشاعة منظرها متراكمة مهجورة منبوذة لا تجد مسكناً ولا ملجأً. نعم، أريد لها شيئاً من ذلك قبل قدومي إليكم لإطلاق هذه الرصاصة الأخيرة. لقد تحولت تلك الرصاصات التي كنت أطلقتها إلى هزائم مهينة ساحقة راسخة يتحدث عنها جميع الشامتين بابتهاج وانتصار يستحق التهنئة.

وهذه الهزائم يجب فعل شيء للتقليل من ضخامة عارها وإذلالها ولو باسلوب كأسلوب (العبور) المجيد قبل أن أقدم إليكم لكي أطلق آخر الرصاصات لكي أتلقى آخر الهزائم.

جميل جداً أن يتلقى آخر الهزائم من لم يجرّب إلاّ تلقي الهزائم. أليس ذلك انتصاراً رحيماً؟

ولكن ما الذي أطلب منكم؟ أطلب أن تفعلوا شيئاً فوراً، فوراً لإخفاء هذه الجثث ولو بإحراقها وللتقليل من وقاحة هذه الهزائم ومن قسوة إذلالها ولو باسلوب مثل اسلوب (العبور) الذي تحوّل من ضخامة مجده إلى أفظع عاهة نفسية وفكرية وأخلاقية ودعائية وإعلامية ومنبرية ولغوية قد يعجز كل التاريخ وكل الأحداث والظروف والحضارات والهزات الرهيبة أن تداوي منها الإنسان العربي.. والا أي وان لم تفعلوا هذا الشيء فقد أعجز عن القدوم اليكم أو أهابه أو أتردد فيه أو أؤجله.

أليس هذا أقسى وأقوى إنذار أو تهديد أو تبليغ أرفعه إليكم؟

إذن اختاروا ما الذي سوف تختارون. لقد ألقيت عليكم أقسى الضغوط.

اني في انتظار ردكم السريع على هذا التبليغ أو الإنذار أو التهديد الخطير جدا، جدا كما ترون وتدركون!

إنه إنذار. حذار لا تستسلموا له. لقد عرفتم قسوة العذاب الذي سوف أوقعه. أجد نشوة وواجباً ورغبة في أن أهنئكم وأهنئ العروبة بقدوم هذا الفارس العربي الجديد ليكون تعويضاً وبديلاً عن الفارس القديم أو عن الفارس الذي يزعم أنه كان موجوداً في التاريخ العربي القديم. أي أهنئكم وأهنئ العروبة بمجيء الفارس النفط لأن الفارس الإنسان قد تأخر مجيئه كثيراً، كثيراً.

وقد يفسر مجيء الفارس النفط بأنه يعني اليأس من الأمل في قدوم الفارس الإنسان. إنه لو كان يوجد أي أمل في مجيء الفارس الإنسان لكان ◁

(١) المقصود هنا هو محمد علي الطاهر الكاتب الفلسطيني صاحب جريدة «الشورى» الذي ورد اسمه أكثر من مرة في الرسائل.



مجيء الفارس النفط أبشع نذالة وبلادة وعدوان وخطأ وتحقير يوجهه الفارس النفط الى الفارس الإنسان ويوجهه ملوك وملاك النفط الى كرامة الإنسان العربي والى شجاعته والى كبريائه وذكائه وحيائه وموهبته في جميع العصور.

آه. ماأقبح تحويل النفط العربي إلى فارس عربي ليقاتل عن الانسان العربي معركته!

أواه... ماأنـذل وأصغـر وأبلد وأحقر ما يصنعه اليوم قادة العرب زاعمين وظانين ومعلنين أنهم يصنعون كل المجد والكرامة والقوة والشجاعة والحضارة والعبقرية.

أواه.. حتى هذا يعجزون عن فهمه ورؤيته.

هل حقر قوم أنفسهم بشيء مثلما حقر العرب أنفسهم بإعلانهم نفطهم سلاحاً؟

كتبـه المنتظر لردكم السريع المستجيب على هذا التبليغ أو الإنذار أو التهديد الرهيب.

١٩٧٤/٢/٧ عبد الله القصيمي

ليتك تجرؤ على أن تجعله يقرأ هذه الرسالة.

إنك تعرف اني أعني به ذلك الإنسان الذي زجرني حياتي وحبي ورهبتي وتحرجي من توجيه الرسالة اليه بما فيها من تبليغ وانذار وتهديد متضرع مصل هاتف.. ليتك تجرؤ على ذلك.. ليتك.

قل لي: لقد جرؤت ونفذت. قلها لي.. قلها[٢].

(٢) المقصود هنا أيضاً محمد علي الطاهر.

المجتمع المتحضر يقسو في نقده لنفسه

ضراعة حارة الى مراقب البريد العربي

سيدي الكريم

إن ساء حظك ـ وأرجو ألاّ يسوء ـ فقرأت ما هنا فإني أتضرع إليك بألاّ تعاقب أو تصادر بل أو تغضب أو تنكر للأسباب التالية:

أولاً: إن كانت ما هنا إنسان عربي ومسلم أيضاً. والعربي ـ ولا سيما المسلم ـ لا يمكن أن يعني ما يقول أو أن يصدقه أو أن يفهمه أحد على أنه يعني ما يقـول.. بل إنه يعني دائماً نقيض ما يقول. إذن فأنا أعني هذا المعنى المضاد لما قلت. اذن فأنا مادح ومعجب هنا جداً، جداً.

ثانياً: إن ما هنا قد يكون نقداً للذات. ونقد الذات هو أشرف وأتقى وأنبل وأنفع أنواع النقد. بل ان نقد الذات هو نوع جيد من أساليب الثناء على الذات والتمجيد لها والدفاع عنها والتصعيد والتخطي بها ولها.

إنه بقدر ما يكون المجتمع قوياً وذكياً وصادقاً ومتحضراً يقسو في نقده لنفسـه. وبقـدر ما يكـون ضعيفـاً وبليداً وكـاذبـاً وبدوياً يقسو في نقده للآخرين، ويبالغ جداً إلى حد الافتضاح في امتداحه لنفسه، وفي إعجابه بتفاهاته وأخطائه ونقائصه وهزائمه وبآبائه وقبوره وتاريخه بل وبأربابه وأنبيائه وكهانه وبانتصاراته المهزومة.

ثالـثـاً: نحـن في عصر متـحضر. والمتحضرون ينتقـدون أنفسهم ويسخرون أحياناً منها. إذن يجب أن نفعل مثلهم ولو تقليداً كما نقلدهم في الأشياء الأخـرى مثل ركوب السيارة والطيارة والأكل على المائدة بأدواتها الحديثـة، ومثل ادعاء الديمقراطية واصطناع أساليبها ومظاهرها ولغاتها وجميع طقوسها الزائفة.

رابعاً: ما هنا لن يقبل عربي نشره. اذن لن يقرأ ولو نشر لما قرىء، ولو قرىء لما حدث شيء، فالعربي لا يقرأ ولو قرأ لما فهم، ولو فهم لما انفعل ولما أراد ولما غضب، ولو أنه انفعل وأراد وغضب لما استطاع. ولو استطاع لما وجد الصدق والتصميم لكي ينفذ. إن قراءات العربي ـ إذا قرأ ـ ليست إلاّ قراءات ضد القراءة.

خامساً: يجب أن نكون كباراً لتصغر في حساباتنا العظائم، وألاّ نكون صغاراً إلى أن تكبر في عيوننا وحساباتنا ودعاوانا الصغائر.

يجب ألاّ يكبر (العبور)* في مزاعمنا لئلا نبدو صغاراً جداً بل يجب أن يصغر ـ أي العبور ـ جداً في حديثنا عنه وفي فهمنا له إحساسنا به لكي نبدو شيئاً أكبر وأفضل.

١٩٧٤/١١/٩ عبد الله القصيمي

* هذه «الضراعة» مرفقة برسالة تتحدث عن حرب تشرين، وعنوانها «مجد العبور»

أليست المعصية أفضل من الطاعة؟

سيادة مراقب البريد العربي

أيها الصديق العزيز

أنتظر أن ينتصر فيك التسـامح والانفتـاح والـذكاء والوعي الحضاري والإنسـاني لتترك هذه الآلام والأحزان والتفجعات التي تحولت الى صيغ حروف وكلمات تمر الى من خوطب بها.

ولا بد أنك تعلم أنها أي هذه الكلمات والحروف لن تتحول الى تعاليم أو غضب أو ثورة أو انقلاب ولن تصوغ أي انسان عربي أو أي شيء عربي أية صياغة جديدة.

ان الانسان العربي ثابت، ثابت لا يخشى عليه شيء. إنه ثابت الفكر والمنطق والرؤية والعقيدة والحياة والتاريخ والحركة والطور. إنه يتحدى كل قوانين التغيير والتطور والسرعة والاستجابة. انه يتحدى كل قوانين التحدي.

العرب اليوم هم وكل العالم يقاومون ويحاربون اسرائيل، ويفكرون هم وكل العالم، ويدبرون ويخططون ويخطبون ويصرخون ويتحالفون ويأتمرون ضدها لكي ينجوا من مؤامراتها ومكرها وخداعها ونفوذها وذكائها وخبثها وانتصاراتها.. ويفرحون ويرقصون متحدثين عن الانتصار عليها أو عن الأمل في ذلك.

اذن فالعرب ولم يكفهم أن يتحولوا الى افتضاح وعار وبلا شبيه لأنفسهم بل لقد ذهبوا يغطون العالم كله بعارهم وافتضاحهم. وقد هان واستسلم لهم العالم كله بلا معارض.

إذن أيها العرب.. كل المجد والجبروت لأنكم قد استطعتم أن تحولوا كل العالم الى هوان وافتضاح وعار وهزائم دون مقاومة... وان تكشفوا عن ضعفه الرهيب النذل.

إذن لكم كل المجد والجبروت أيها العرب النفطيون وغير النفطيين.

لقد دللتم على أن العالم كله مستعد للسقوط والهبوط بكل جسمه وذاته وتفاسيره بلا قرار بحثاً عن رائحتكم.. رائحة نفطكم.

أغفروا لنا فقرنا في الورق وأيضاً في كل شيء.

أكرر رجائي الحاد الملح بأن تخرجوا من هويتكم العربية.. من ذاتكم العربية.. من كل تفاسيركم ومواهبكم العربية.. من كل ما زرع فيكم التـاريخ العربي من خصائص علامات راسخة متميزة كثيرة، كثيرة قوية محاصرة شاملة.

وهـل يوجـد مثـل التاريخ العربي زارعا للخصائص الراسخة المميزة المحـاصرة الثابتة؟ بأن تخرجوا من كل ذلك ولو لحظات قليلة وبأسلوب سري جداً.. ولو بأسلوب ونيات الفسوق والعصيان والكفر بما لا يجوز الكفر به ولا العصيان له ولا الفسوق بأية قيمة من قيمه.. أي بأن تخرجوا

مصممين على التوبة والعودة.

أليست المعصية التائبة بحماس أفضل واتقى من الطاعة المستمرة باسترخاء؟ بأن تخرجوا [illegible] الخروج السري جداً والعاصي الكافر جداً القليل جداً لكي تقرأوا بذهن وضمير وصدق وتفتح وانفتاح وحماس غير عربي.. تقرأوا فصلا اسمه: (شعبي شجاع جداً) من كتاب اسمه: (الانسان يعصى لهذا يصنع الحضارات)

نعم، اخرجوا هذا الخروج الموقت من عروبتكم وسوف اتوجه الى كل ما في هذا الكون من آلهة طالبا منها ان تبقى العروبة قريباً منكم وقت خروجكم منها بلا فرار أو موت أو ضياع لكي تعودوا إليها وتجدوها كما خرجتم منها.. وان تأذن لكم بالعودة اليها والدخول فيها بكل الترحيب والتقبل والاحتفال، ولا أجرؤ على مطالبتكم بقراءات أخرى.. مثلا بقراءة: (النفط يكتب عن مزايا الأديان) أو: (اسرائيل توقع الكشف...)

لا أجرؤ على مثل هذه المطالبة اذ لا يجوز أن يطالب الانسان العربي بشيء مما يطالب به الانسان الآخر المغضوب عليه.

ان كل الكون لو تحول الى لغات وتعبيرات ثم وهبني نفسه لما استطاع ان يتحول الى تعبير عن شيء من الأكوان التي تتجمع وتتحرك وتتقاتل وتتصادم وتتحول الى حرائق داخل فكري وضميري وقلبي واحتجاجي ورؤاي وأمانيّ وأشواقي وحبي واشتراطاتي على نفسي وعلى الالهة والحياة وعلى كل شيء.

أواه، ما أقسى أن يكون الانسان انساناً أمام نفسه وأمام كل شيء! ما أصعب أن يكون الإنسان انساناً!

ما أقسى أن يكون الإنسان انساناً دائماً وفي كل شيء.. في رؤاه وأفكاره وشروطه ومواقفه وممارساته وفي كل معاملاته وعواطفه وأهوائه.. في قبوله ورفضه.. في إيمانه وكفره.. في قوله (لا) وقوله (نعم)!

آه.. كم أرجو أن تسمعوا الصديق العميق الانسان والمؤرخ الكبير الاستاذ جواد بولس.. أن تسمعوه هذه الأنة التي هي أكثر عمقاً وصدقاً من جميع احـزان وتفجعـات جميع الانبياء في جميع عهـودهم القديمة والجديدة.. في جميع أسفار وأصحاحات وسور توراتهم وانجيلهم وقرآنهم.

(قد تلاحظون هنا علينا فقرنا في الورق. اذن نطلب غفرانكم).

وبعد:

الصديق الأستاذ زهير المارديني ومن حوله سلاطين وملوك الندوة المعتدى عليها اعتداء كونياً لأنها أي الندوة كانت تتحدى الكون تحدياً إنسانياً.

أيها الأصدقاء الأعزاء..

أيها الملوك والرؤساء والخلفاء.

اني بكل الانفجاع والالتياع والاحتراق أراكم مجتمعين، ينظر ويتحدث بعضكم الى بعض وتتهـادون وتتبادلون الابتسامات والكلمات المسترخية المتثائبة المصابة بالنعاس المزمن، ويروي بعضكم لبعض الحكايات والأقـاصيص والمزحـات الصغيرة العادية المكررة، وترتشفون بامتصاص واستعـراض وأناقة غير مبتكرة أو محكومة أو محسوبة أو عبقرية الجهال أو الاثـارة.. ترتشفـون الشاي والدخان والهواء المشحون بكل ما في تاريخه وتاريخ أهله من خمول وركود واستسلام وعجز.

أواه.. كم في تاريخ الهواء الذي يعيش في بيوتنا ومناخها من استسلام وركود وركوع وبله وضعف وغيبوبة وهزائم وتثاؤب كئيب بليد؟

قبيح هو هواء تاريخنا، قبيح قبيح.

اني أراكم هادئين ومستقرين تستعدون للنوم الطويل الصامت بعد العودة الى البيوت وتبادل الكلمات والنظرات المعروفة المعادة مع من في البيت وبعد تناول العشاء المثقل بالخبز وبكل ما ينيم ويريح الفكر والضمير والشاعر من الرؤية والحركة والغضب والرفض والعصيان ومن كل أنواع التفجرات والزحوف الأخرى.

ان مزاجي الانساني ورؤاي ترهب وتعاف وتستنكر الهدوء والاستقرار بالفكر والضمير والقلب والشعور أو السكوت. إن ثيابكم فوق أجسادكم وأجسادكم فوق الكراسي والكراسي ساكنة صامتة في أماكنها. والغرفة التي أنتم وأجسادكم وكراسيكم فيها راضية مطمئنة الى أنها ليست مصابة بأية حالة أو احتمال من حالات أو احتمالات الزلازل والبراكين التي يجب أن تصاب بها غرفتكم وما حولها.

آه.. أين الأعاصير، أين الأعاصير؟ كنت أريد أن أجدكم أعاصير.. وفوق أعاصير.. وصانعي أعاصير.

ان من يراكم لن يظن أنكم قد فقدتم شيئاً ضخماً وأنكم مفجعون بفقدكم لهذا الشيء الضخم وأنكم تفكرون وتدبرون وتخططون وتتهيأون لاستعادة هذا الشيء الضخم مهما كانت أساليب وتكاليف استعادته.

حتى عيونكم انها لا تحدق أو تتطلع بحثاً عن ذلك الضخم المفقود.. انها لا تنظر الى مكانه. انها لا تسأل أو تتساءل: أين هو؟

حتى عيونكم أيها الأصدقاء الأعزة. أين ذهبت عيونك؟

ميتـة وجبـانـة وفـاجرة وبليدة هي العيون، كل العيون التي لا تموت وتصلب فوق مكانه، فوق كرسيه.. بحثاً عن مكانه، وعن كرسيه.

أريد أن تقولوا.. ان تصرخوا جميعاً وأبدا صراخاً عالمياً بل كونياً أبدياً:

أين ذلك اللهب الانساني.. أين ذهب.. أين ذلك الغضب العظيم النبيل المحبوب.. أين ذلك الغضب الذي هو أشهى من كل رضا؟

أين ذلك الساحر الباهر القاهر الغالب بلا جيوش أو حرس أو سلطان أو قوة منظورة أو منتظرة.. بلا أية انتماءات قوية مغرية راشية أو باطشة؟

أين ذلك المروض للهامات الشامخة باحدى تحديقاته والتفاتاته؟

نعم، أريدكم أن تصرخوا بكل الأصوات والغضب والحماس واللهفة والرهبة: أين ذهب ذلك اللهب الانساني، ذلك الغضب الجميل الرضي؟

لقد عرفت أنكم قد علمتم أنه قد خطف. نعم، خطف. وان خاطفه خاطف كوني. قد خطف كل من كانوا قبله وسوف يخطف كل من في عصره وكل من سوف يجيئون بعده، وأنه سوف يخطفنا ويخطفكم جميعاً بأسلوب متتابع لئيم خسيس نذل عالمي كوني بلا نفع أو ربح أو مجد للخاطف.

وانكم تعرفون هذا الخاطف الكوني، وان كل العالم يعرفه مع الاختلاف في تفـاسيره أي تفـاسير الخاطف. فأنتم أيها المؤمنون المتدينون تفسرونه تفسيراً يخالفكم فيه كل العالم أو بعض العالم. ومحتوم أن تخالفوا كل العالم أو بعض العالم. ولنذالة، أو قوة أو وقاحة أو شراسة أو أخلاق أو ظروف هذا الخاطف لم يحدث حتى اليوم ان استرد مخطوف واحد منه بأية فدية أو مقـاومة أو مخادعة أو مفاوضة أو رحمة أو استرحام. انه خاطف مستحيل فهمه أو تقبله.

وقـد يكـون من أسباب ذلك أي من أسباب العجز عن استرداد أي مخطوف منـه اهمـال العـالم أو تهاونه أو كسله أو بلادته أو فقده للشهامة والغضب الكافي أو انخداعه بهذا الخاطف: بحكمته أو رحمته أو قوته أو هيبته أو أخلاقه.

والآن أنتم أيها الأصدقاء الأعزة تعرفون أن ذلك اللهب الانساني أي (محمد علي الطاهر) قد خطف وتعرفون خاطفه. اذن فالمطلوب منكم بل أقل ما يطلب وينتظر منكم أن تبدأوا بتجنيد وحشد كل العالم ضد هذا الخـاطف الكـوني لكي يقضي على عملية الخـطف هذه، وذلـك بأحـد الأساليب الآتية: إما بتأديبه أي تأديب الخاطف وتهذيبه حتى يتوب ويكف نهائياً عن عمله الوقح الفاجع. وإما بطرده ونفيه البتة من كل الكون حتى يعجز عن الوصول إليه، وعن الخطف. وإما بمحاكمته وإعدامه أو بسجنه لتعجيزه عن أن يفعل أي شيء. وإما بخطفه باسلوب مثل أسلوبه ولكنه أتقى من أسلوبه وأكثر نبلاً وعدلاً.

وكم هو شيء رائع ومجيد أن يقود العرب العالم الى عملية الانقاذ هذه.

◁



وفي كل التاريخ كان العرب يقودون العالم كله الى الأعمال المجيدة الكبيرة الصعبة التي كانت تبدو مستحيلة لولا قيادة العرب والهامهم وإيحاؤهم وبسالتهم وخطواتهم الأولى المعلمة.

أجل لقد كانت جميع خطوات العرب معلمة.

أليست خطوات اقدام الانسان العربي فوق الرمال هي التي كتبت كل سطور وحروف الحضارات والمعارف والأخلاق؟

لعل العالم لم يفطن الى أنه من الممكن والمستطاع الانتصار على هذا الخاطف الرهيب القبيح، أو لم يجسر على محاولة ذلك أو لم يجد الحماس والنخوة لكي يحاول هذه المحاولة أي العالم.

اذن لعل العرب يجعلون العالم يفطن الى ذلك ويجرؤ عليه ويجد الحماسة والنخوة لكي يفعل.

أيها العرب أنتم كل أمل العالم في هذه القضية وغيرها..

أيها العالم ان العرب ليتقبلون أن يكونوا كل آمالك، انهم لا يهابون ان يكونوا كل المسؤولية العالمية بل والكونية.

أجل، ان العرب أهل لكل عمل عظيم.. لكل بداية عظيمة صعبة معلمة. والتاريخ كله شهادة بذلك. انهم البداية والنهاية..

اذن ابدأوا، ابدأوا بتجنيد وحشد كل العالم لعملية الانقاذ هذه. ابدأوا والمجد والبسالة والقيادة واللقوة والعلم أولا وأخيراً ودائماً للعرب وحدهم، وحدهم.. لكل العرب.

وهل يمكن أن يوجد تفضل على العالم أو عطاء له مثل قيادته الى عملية الانقاذ هذه وقهر هذا الخاطف الشرير بلا منافس؟

ان من ينقذون العالم من هذا الخاطف لا بدّ ان يسحبوا من كل الأشياء كل مجدها ليكون بعض مجدهم هم.

وشكراً وشوقاً وحباً ولقاء قريباً أيها الأصدقاء الأعزة.

١٢/ ١١/ ١٩٧٤ عبد الله القصيمي

مطلوب قراءة هذه الرسالة على شموس الندوة مرات، مرات، بكل الأصوات واللهجات والقراءات والصلوات والانشادات في كل الأوقات. قراءتها بهذه الشروط على ملوك ورؤساء وخلفاء وسلاطين الندوة.

كذلك مطلوب بل مفروض نشرها في الصفحات الأولى من كل الصحف والمجلات في كل أعدادها المتوالية على مدى سنة كاملة قابلة للتجديد سنوات أخرى. أليس كذلك؟ نعم، لأن الحرية الفكرية والتعبيرية والدينية هي احدى مواهب وهبات العرب في كل العصور.

وهل تعلمت الآلهة والطبيعة والحضارة والشعوب الحرية وعرفت التعامل بها الا من ابناء العروبة؟

في رسالة سابقة قلت: انكم كنتم دائماً تطالبونني بالحضور الى بيروت بكل الألحاح الصديق المحب النبيل المشكور ثم توقفت مطالبتكم هذه البتة بعد ان ذكرت لكم اني لا أحضر الى بيروت سائحاً أو زائراً وانما أحضر اذا حضرت محارباً الحرب التي تعرفونها. فبماذا يمكن تفسير ذلك؟ أطمع في أن تقولوا لي هذا التفسير مهما كانت قسوته. لا، لست أطمع أن تحاربوا معي هذه الحرب فالعربي لا يحارب ولم يحارب حرب الانسان أو حرب الفكر والضمير والصدق والتحرير من سلطان القبور والتاريخ ومن سلطان الأوهام والأكاذيب المقدسة.

الاستاذ أحمد نعمان ذكرت له رغبتكم في معرفة عنوانه فرحب وفرح بذلك، وقال إنه سوف يرسل اليكم العنوان ومعه كلمة عن الراحل الكريم الاستاذ محمد علي الطاهر.

أنا مروع ومتلهف

الصديق العزيز الأستاذ زهير المارديني

لا بد أنكم قد تعذبتم رثاء لي وإشفاقاً عليّ وأنتم تواجهون وترون وتقاسون مآسي لبنان حتى رقّ لكم العذاب.

لا بد أن أتصور أن عذابكم لتصوركم لعنف عذابي أقسى من عذابكم من مواجهة ومعاينة العذاب.

لا بد أنكم قد عرفتم أني أحترق كل أساليب وتفاسير الاحتراق.. بكل أجهزة وأدوات وأعضاء ووقود الاحتراق.

أحترق بفكري وقلبي وضميري وأخلاقي وحبي وآمالي وذكرياتي وتاريخي.

أحترق على صيغة لبنان وتفسير لبنان وجمال لبنان وحرية لبنان وتسامح لبنان وعلى مستقبل واحتمالات لبنان وعلى ماضي لبنان.

أحترق ذعراً وغضباً من الأحقاد المسددة من قريب الى حضارة لبنان.

أحترق ذعراً وغضباً من الأحقاد المسددة الى رخاء لبنان واستقراره ووقاره وعقلانيته المتفوقة المتخطية لكل الغوغائيات من حوله.. المسددة إلى مزاياه الحضارية.

أحترق على كل من في لبنان وعلى أصدقائي في لبنان، على أصدق أصدقائي في لبنان.. على أولئك الأصدقاء، أولئك الأصدقاء، أولئك الأصدقاء في لبنان، في لبنان. من يهبني الاطمئنان عليهم، عليهم؟

أحترق احتراقاً عاماً واحتراقاً أقل من عام واحتراقاً خاصاً واحتراقاً أخص من الخاص. احتراقاً بكل الحرائق والمحارق.

أحترق بالجملة وبالمفرق.. أحترق بكل ذاتي وبكل أعضاء وذرات وحواس وأحاسيس ذاتي. أحترق في كل الذوات المحترقة.

أحترق كل هذا الاحتراق لأن لبنان المصوبة إليه هذه الهجمة البدوية هو الصيغة الفريدة في العالم العربي التي قد تفسر بأن الإنسان العربي قد يستطيع أن يعيش في صيغة حكم وحياة ونظام حضارية، أي صيغة غير بدوية التاريخ والحاضر.

لأن لبنان في عديد من معانيه وتفاسيره هو وحده في العالم العربي الغلطة الجيدة الذكية الباقية أو الموجودة من الغلطات الجيدة الذكية المفقودة في العالم العربي المطلوبة المتمناة له وفيه ومنه.

لأن لبنان بين جيرانه كسقراط والمسيح بين رعاع مجتمعيهما، بين طغاة عصريهما.

لأن لبنان هو وحده دون كل الأقطار العربية الذي لم يصبح فيه صوت السلطان ومجده وقوته ورأيه وعقله وحبه وبغضه وسوطه وجماله وخوفه وأمنه وفرحه وحزنه وجنونه وكبرياؤه هو كل الأصوات والمجد والقوة والعقول والحب والبغض والخوف والأمن والحزن والفرح والجنون والكبرياء والسياط والجمال والآراء.

لأن لبنان هو البلد العربي الفريد الذي لم يصبح السلطان فيه أو لم يبق السلطان فيه هو كل الآلهة والأنبياء والقديسين والملائكة بل وكل الشياطين.

لأن لبنان هو وحده البلد العربي الذي قد يسمع فيه صوت الإنسان ولم يصبح أو يبق كل صوت فيه هو فقط صوت الإله والنبي أو السلطان.

نعم، أحترق كل هذا الاحتراق لأني أخشى أن يكون هناك تصميم عربي على ألّا يبقى في أي بلد عربي أية صعوبة في إيجاد صيغة عربية التفاسير والأسلوب والنيات.

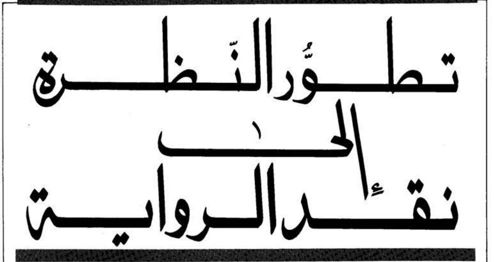
آه. أنا مروع.. مروع.. متلهف، متلهف.

أريد وأنتظر وأطلب أخباراً سريعة مريحة عن جميع أصدقائي. أرسلت رسائل متلاحقة إلى جميع من في دار الكاتب العربي وإلى غيرهم ولكن لا جواب، لا جواب.

حاولت إرسال برقيات فقالت مكاتب البرقيات إن جميع وسائل التخاطب مع لبنان موقوفة مقطوعة.

أطالب بجواب سريع مريح للهفاتي على أصدقائي. هل أجد لديكم هذا؟ هذا الجواب، هل أجده؟

١٣/ ١٠/ ١٩٧٥ عبد الله القصيمي



سمر روحي الفيصل

■ ترجع المحاولات الأولى في الرواية العربية الى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لكن هذه المحاولات لم تخرج عن الترجمة والتعريب والمحاكاة، ولهذا السبب تجاوزها الباحثون الى الروايات التي توافر فيها الحد الأدنى من السوية الفنية والتماسك الداخلي. ومن ثم راحوا يؤرخون الرواية العربية بدءاً من تاريخ طباعة رواية «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل في مصر، ورواية «نهم» للدكتور شكيب الجابري في سورية، ورواية «اللاز» للطاهر وطار في الجزائر، ورواية «ثمن التضحية» لحامد الدمنهوري في السعودية. واللافت للنظر ان مقياس توافر الحد الأدنى من السوية الفنية على ضبابيته وبعده عن التحديد ـ برز في الستينات والسبعينات حين شرع النقاد والدارسون العرب يؤرخون الرواية ويعيدون تقويمها، وحين كثر عدد الروايات واتضحت معالم الحركة الروائية في غالبية الأقطار العربية. وسيكون هدفنا تتبع الإطار العام لحركة نقد الرواية والتماس التطور الإيجابي فيها، دون الخوض في الجزئيات التي يقود إليها الحديث المتصل بمناهج نقد الرواية العربية.

١

الواضح أن الجامعات العربية كانت سبّاقة الى احتضان ما كتبه الباحثون والنقاد حول الرواية. ويُعزى الى هذه الجامعات الفضل في جعل الرواية تكسب الاعتراف الرسمي، حتى إن المرء ـ في النصف الثاني من الثمانينات ـ يُدهش من كثرة عدد الأطروحات الجامعية التي تدور حول الرواية العربية أو أحد أعلامها. كما شرعت الجامعات الأجنبية، هي الأخرى، تقبل الأطروحات حول الرواية العربية وأعلامها، وتشجع الطلاب العرب على الخوض في ظواهرها وقضاياها الفنية.

وإذا كانت إعادة اكتشاف البدايات الروائية وتقويمها وتصنيف اتجاهاتها أبرز ملامح دراسة الرواية العربية في رحاب الجامعات، فإنه من المفيد أن يلاحظ المرء اختلاط الدراسة الأدبية بالنقد الأدبي فيها. وليس بغريب أن تستند غالبية الأطروحات الجامعية الى المنهج التاريخي في وصف الظاهرة الروائية وتحليلها، وأن يتداخل في هذا المنهج الحديث عن الرواية بالحديث عن صاحبها، والحديث عن مضمونها بالحديث عن الواقع المحيط بها، وأن تصدر في أحكام القيمة عن الرؤى الذاتية للمؤلفين. ولا يقلل هذا كله من أهمية هذه المؤلفات، فقد رسخت جذور المنهجية في دراسة الرواية العربية، وحدّت بوساطتها من الشطط في الحكم عليها وفي تحريف وقائعها، لكنها من جهة أخرى لم تشجعها على تعرّف المناهج النقدية وتطبيقاتها والايديولوجيات التي انطلقت منها وعبّرت عنها. ويستطيع المرء تقديم الأمرين التاليين على أنهما أبرز سمات دراسة الرواية العربية ونقدها في رحاب الجامعات العربية:

الأول: الولوع بتصنيف الموضوعات والمدارس الأدبية. فكتاب «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر»[1] أحد أبرز الكتب التي أُلفت في رحاب الجامعات وأقدمها، فهو رسالة دكتوراه قدّمها عبد المحسن طه بدر الى إحدى الجامعات المصرية في الستينات، وراح استناداً الى المنهج التاريخي يصنّف الرواية في مصر الى تعلمية وترفيهية وفنية وتحليلية وترجمة ذاتية. ولم تكن رسائل الماجستير والدكتوراه التي سجلت في الجامعات العربية بعد ذلك مغايرة لهذا الاتجاه التصنيفي لموضوعات الرواية العربية والاتجاهات التي انضوت فيها. ومن ثم دُرست موضوعات كثيرة كالمرأة والبطل والأرض، كما دُرست الاتجاهات والمدارس الواقعية والرومنتية والتاريخية والاجتماعية. ومع نهايات السبعينات اضطر الدارسون الى تجزيء موضوعات الدراسة، فغدونا نلاحظ دراسة عن الواقعية في الرواية السورية وأخرى عن مثيلتها في الرواية الجزائرية والمصرية. وبعد أن غُطيت المدارس الأدبية شرع الدارسون يجزئون الموضوعات والاتجاهات أكثر من ذي قبل ويدرسونها في أقطارهم، الى أن اضطروا ـ في منتصف الثمانينات ـ الى التحايل على الموضوع الواحد بألفاظ لا تشير الى أنه دُرس من قبل. ويخيل الى المرء أن دراسة الرواية في الجامعات العربية بدأت تدخل مرحلة نفاد التصنيف التقليدي للموضوعات والاتجاهات الأدبية، وستكون مرغمة في السنوات القابلة على الاتجاه الى الأشكال الفنية. ويجب ان نلاحظ، هنا، أن الدراسات كلها، من بداياتها في الستينات الى منتصف الثمانينات، لم تخل من فصول عن التطور الفني، ومن النص في المقدمات على الرغبة في نقد الرواية. غير أن الولوع بالتصنيف لم يكن يسمح لهذه الفصول النقدية بالتألق. والبديهي في هذه الحال أن تجنح البحوث الروائية الى ميدان الدراسة الأدبية، وأن ينزوي النقد الأدبي فيها. وليس هناك شك في أن الولوع بالتصنيف دفع الدارسين الى التزام غير مباشر بالمنهج الفلسفي في نظرته الكلية الى الموضوعات والاتجاهات، في حين يحتاج النقد الأدبي الى منهج نقدي وتحديد صارم للمصطلحات والإجراءات النقدية.

الأمر الثاني الذي يسم دراسة الرواية العربية في رحاب الجامعات العربية هو العزوف عن دراسة الشكل الفني. وبتعبير آخر، فإن هذه

الدراسات اتجهت الى ما قالته الرواية العربية ولم تتجه الى السؤال: كيف عبّرت الرواية عن موضوعها[٢]؟ . . . ومن ثم ندرت الدراسات التي تدور حول بناء الرواية أو حول أحد مكوّناتها الفنية كالحدث والشخصيات والحوار والراوي والسرد وما الى ذلك. والسائد الآن في الجامعات العربية أن دراسة الجوانب الفنية في الرواية شاقة وإشكالية. ومسوغ هذا الاعتقاد كامن في أن دراسة الجانب الفني تحتاج الى منهج نقدي لا يتوافر للباحث في الأدب العربي، وليس في تاريخ الدراسات الروائية ما يعين على الشروع فيه. والواضح أن المشرفين على هذه الدراسات يعون ذلك جيداً، ولا يرغبون في أن يرهقوا طلابهم في الماجستير والدكتوراه بأشياء لا يستطيعون النهوض بها. ولهذا السبب ندرت دراسة الجانب الفني في الأطروحات الجامعية. ومن المفيد أن يلاحظ المرء أن الدراسات القليلة التي غامرت بدراسة الجانب الفني صدرت عن جامعات المغرب العربي أو أعدت في رحاب جامعة من الجامعات الأجنبية. فقد توافرت لهذه القلة من الباحثين لغة أجنبية اطلعوا من خلالها على مناهج نقد الرواية وراحوا يطبقونها على الرواية العربية. ومن ثم خلت مراجعهم العربية من الدراسات العربية التي عالجت هذا الجانب الفني. فكتاب «بناء الرواية» للدكتورة سيزا قاسم[٣] على سبيل التمثيل لا الحصر من الكتب التي عالجت الجانب الفني في ثلاثية نجيب محفوظ، ولم يكن في مراجع الكتاب العربية أية دراسة كتبها عربي عن الجانب الفني، في حين كثرت الدراسات التي كتبها الأجانب عن الأمر نفسه في ثبت المراجع الأجنبية. وهذا كله يشير الى أمر سنتوقف عنده لاحقاً، هو أن النظرة الى نقد الرواية العربية تطورت نتيجة تأثرها بمناهج النقد الأجنبية. غير أننا، هنا، نميل الى أن عزوف الدارسين العرب عن الشكل الفني لن يستمر طويلاً. فالكتب الأجنبية التي عالجت هذا الجانب بدأت تترجم الى اللغة العربية، ولا بدّ من أن يستفيد الدارسون العرب منها في الجنوح الى دراسة فن الرواية بدلاً من الاقتصار على دراسة موضوعاتها واتجاهاتها، وستنجلي المشكلة - في النهاية - عن الحاجة الى نظرية عربية في الأدب والنقد.

٢

على أن الجامعة لم تكن الميدان الوحيد لدراسة الرواية، ولا المؤثر النهائي في اتجاهات نقدها. ذلك أن المجلات ابتداء من الستينات غدت مرتعاً خصباً لدارسي الأدب العربي الحديث من غير الجامعيين، وخصوصاً الجوانب التي لم تنصع للتقاليد الجامعية أو لم يُعرف بها فيها. وغير خاف على أحد أن هذه المجلات كانت أكثر انفتاحاً على التجارب العالمية في نقد الرواية، وأكثر حرية في الرأي، وأقرب الى حركة الأدب في المجتمع. وغالبية الكتب التي صدرت بين منتصف السبعينات ومنتصف الثمانينات نُشرت أصولها الأولى في المجلات الأدبية التي شجعت على دراسة الرواية ونقدها، وخصصت ملفات وأعداداً خاصة لذلك، كالعدد الذي أصدرته مجلة الموقف الأدبي في دمشق[٤]، والعدد الذي أصدرته مجلة «فصول» في القاهرة[٥]، والعدد الذي أصدرته مجلة «الطريق» في بيروت[٦]. وقد استفاد نقاد الرواية من رحابة صدر المجلات الأدبية، فنشروا دراسات تستند الى المنهج الانطباعي - الذاتي حيناً، والمنهج الاجتماعي حيناً آخر، والمنهج الشكلي في بعض الأحايين. كما نشروا في هذه المجلات تجارب التوفيق بين المنهج الاجتماعي والمنهج الشكلي، وتجارب تجاوز الحدود بين المناهج النقدية. وباسم هذا المنهج أو ذاك طُرحت ايديولوجيات عدة، وسم بها نقاد معينون، وجرت أحياناً مناقشات وصراعات مضمرة وعلنية حول علاقة الرواية بالايديولوجية. وقد أعيد النظر في بعض هذه الدراسات قبل نشرها في كتب، وأضيفت إليها مقدمات في تنظير النقد الروائي ومناهجه، كما فعل الدكتور سامي سويدان في كتابه «أبحاث في النص الروائي العربي»[٧] ويمنى العيد في كتابها «الراوي: الموقع والشكل»[٨].

وعموماً، فإن اهتمام المجلات لم يكن منصباً على إعادة اكتشاف البدايات الروائية وتصنيف موضوعاتها في اتجاهات ومدارس أدبية كما هي حال الدراسات الجامعية، وإنما كان اهتمامها منصباً على إعادة تقويم القمم الروائية وتقييمها استناداً الى مناهج النقد الحديثة. وقد شهدت صفحات المجلات الأدبية إعادة تقويم عدد من الروايات العربية الجديدة كموسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح ورجال في الشمس لغسان كنفاني وثلاثية نجيب محفوظ وغيرها. وعرفت المجلات في مقابل ذلك سيلاً من الكتابات التي عرضت مضامين الروايات دون أي ضابط منهجي، كما عرفت كتابات أساءت فهم الروايات وشوّهتها بتفسيرات لا أساس لها في النصوص الروائية. وبدا - أحياناً - أن مصطلحات نقد الرواية لم تستقر عند غالبية النقاد، وأن هناك خللاً في فهم علاقة الروائي بروايته.

٣

هناك ميدان ثالث لنقد الرواية العربية هو تأليف الكتب النقدية بعيداً عن الجامعات وعن جمع الدراسات المنشورة في المجلات. وحركة هذا الحقل ما زالت بطيئة، لكنها تبدو أكثر اهتماماً بالمناهج النقدية، وأقرب الى الانغلاق على النصوص الروائية، وأكثر إخلاصاً للمنهج الشكلي. وغالبية هذه الكتب تستند الى اتجاه من اتجاهات البنيوية، وترجع في نسبها الى الشكلانيين الروس، وتعلن الاهتمام بالنص وحده والعزوف عن كل ما يحيط به، كما تسعى الى أن يكون اختيار المنهج النقدي نابعاً من طبيعة النص الروائي وليس مفروضاً عليه، ولا ترى غضاضة في أن تتعدد المناهج في نقد النص الروائي الواحد، وفيها تجنّب واضح لأحكام القيمة، وانصراف الى تحليل النصوص وبيان جمالياتها الخاصة، وتدقيق في المصطلحات النقدية، وبلورة في القضايا، وخطط محكمة في العمل. لكنها - في الوقت نفسه - تأبى ربط الرواية بالواقع الاجتماعي السياسي، وكأن الواقع الذي أثر في إنتاج هذه الرواية لا يقبل أن تؤثر الرواية فيه. كما تغض الطرف عن أسئلة هامة من نحو الأساس الفلسفي للمناهج النقدية

الأجنبية، وشرعية خلعها من سياقها وتطبيقها على النص الروائي العربي، ثم الحرص على بنية الرواية ورفض ثنائية الشكل والمضمون دون السؤال عما إذا كانت الرواية العربية في هذه المرحلة من نموها، تقبل ذلك أو ترفضه.

٤

تشير الميادين الثلاثة السابقة الى أن النظرة الى نقد الرواية العربية عرفت شيئاً غير قليل من التطور الإيجابي. ومن المفيد أن يوجز المرء تطورات هذه النظرة في الأمور التالية:

١ـ من المضمون الى الشكل:

عُني النقاد بمضامين الرواية العربية من بداياتها الأولى الى الفترة الراهنة، وراحوا يدرسون اتجاهاتها ويجزئون موضوعاتها، غير أنهم لم يجمدوا عند ذلك، وإنما شرعوا يهتمون بشكلها الفني فدرسوا بنيتها وأنساقها وجمالياتها، ولاحقوا الحوادث والشخصيات والوصف والسرد والزمان والمكان فيها، وحدّدوا أسلوب بنائها ودلالاته، وكأنهم في ذلك كله يتجهون من المضمون الى الشكل. ويجب ان نشير هنا الى أن هذا التطور في النظرة الى نقد الرواية لا يعني أن الشكل أكثر أهمية من المضمون، كما أنه لا يعني ان النقاد المنصرفين الى نقد المضمون قد تخلوا عن اهتمامهم به وراحوا يهتمون بنقد الشكل، وإنما يعني أن هناك تغييراً نوعياً في النظرة الى نقد الرواية مفاده الانتقال من نقد المضمون وحده الى نقد الشكل والمضمون معاً. كما أن هناك عدداً من نقاد المضمون جنحوا الى منهج غولدمان الاجتماعي البنيوي التكويني الذي يدرس المضمون والشكل في أثناء تحديده رؤية العالم. ويزعم المرء أن هذا الأمر واضح لدى النقاد في المغرب العربي الكبير، كما هي حال الناقد سعيد يقطين في كتابه «القراءة والتجربة»[٩]، وخصوصاً بحثه عن المكوّنات البنيوية للخطاب الروائي.

٢ـ من الموضوعية الانطباعية الى الموضوعية المنهجية:

يدّعي النقاد الموضوعية في أثناء نقدهم الرواية العربية، ولم أقرأ عن واحد منهم أنه نفى عن نفسه هذه الموضوعية أو قبل أن ينفيها الآخرون عنه. وتكمن المشكلة في مفهوم كل واحد منهم للموضوعية، إلا أن التدقيق في نصوصهم النقدية يشير الى مفهومين للموضوعية، تصح تسمية الأول بالموضوعية الانطباعية الذاتية، والثاني بالموضوعية المنهجية، كما يصح إطلاق كلمة المنهج على كلٍ منهما مع تجاوز غير قليل للدلالة الاصطلاحية. ويهمنا، هنا، القول إن نقد الرواية شهد تطوراً إيجابياً من الموضوعية الانطباعية الذاتية الى الموضوعية المنهجية، أو من الموضوعية المستندة الى الرؤى الذاتية للناقد ولتذوقه الخاص وخبرته في الحقل النقدي وايديولوجيته الى الموضوعية التي تُلزمه بإبعاد صاحب النص عن حقل التأثير والاستناد الى مقاييس ثابتة وفرضيات محددة. وربما كان ذلك أبرز ما في هذه الموضوعية المنهجية، لكنه يشكل ـ على حد تعبير سامي سويدان ـ علة بارزة فيها، وخصوصاً إخضاعها النص لرؤياها المسبقة بحيث يفقد خصوصيته المميزة ليندرج في إطار مرسوم سلفاً[١٠]. وهذا التغيير النوعي في النظرة الى نقد الرواية لم يحسم بعد، فما زال هناك نوع من السيادة لاتباع الموضوعية الذاتية، وما تزال هناك محاولات لجعل هذه الموضوعية أكثر التزاماً بأسس البحث، مما يقود الى ضبط الرؤى الذاتية وتقييدها.

٣ ـ من المنهجية الى المناهج:

استطاعت الجامعات العربية ترسيخ المنهجية لدى دارسي الرواية العربية. وهذه المنهجية التي أفضل تسميتها بأسس البحث أو منهج البحث قدّمت فوائد كثيرة للرواية العربية، لكنها لم تُخرج الباحثين من حدود الدراسة الأدبية الى رحاب النقد الأدبي. وعلى الرغم من ضآلة النقد في هذه الدراسات الأدبية، إلا أنه يصعب الحديث عن نقد الرواية دون الإشارة إليها. فقد استطاعت منهجية هذه الدراسات إلزام الباحثين بالنصوص الروائية، وخففت من الآثار السلبية لتعميم أحكام القيمة عندهم، إضافة الى أنها خدمت النقاد في حصر الإنتاج الروائي وتقييده في ثبوت ومدارس واتجاهات استناداً الى وقائعه الملموسة. وليس هناك شك في أن قبول الجامعات العربية مبدأ دراسة الرواية العربية يعدّ تطوراً واضحاً في النظرة الى الرواية. ذلك ان الجامعات العربية محافظة بحكم نشأتها وتاريخها وتكوين أساتذتها المعرفي، وحين تقبل هذه الجامعات دراسة جنس أدبي لم يستقر بعد، ولم تتضح أركانه الفنية، فإن ذلك نمو واضح في رؤيتها الواقع المحيط بها، وفي علاقتها به. بل إنه ثورة على الحد الزمني الأعلى الذي وضعته لقبول دراسة الأدب العربي الحديث داخل الحرم الجامعي.

أما الواقع الأدبي والنقدي المحيط بهذه الجامعات فقد أصيب بهزة قوية حين شرعت مناهج النقد الحديثة تترى من الغرب بوساطة المترجمين والمبعوثين لتلقي العلم. وما كان النقاد قادرين على تجاهل هذه المناهج، لكنهم في الوقت نفسه لم يستطيعوا تمثّلها والاستفادة من روحها الجديدة وإنْ برزت رغبتهم الجامحة في تطبيقها على النص الروائي العربي بقضها وقضيضها دون تمييز كاف بين المناهج التي تتعامل مع الرواية من الخارج والمناهج التي تتعامل معها من الداخل، أو بين الاتجاهات داخل المنهج الواحد كما هي حال البنيوية بين تودوروف وغولدمان على سبيل التمثيل لا الحصر. وهكذا وجد ناقد الرواية العربية نفسه أمام مناهج أجنبية عدة، وفدت إليه في وقت واحد أو متقارب، وشرعت تطرح عليه معارف نظرية جديدة تختلف قليلاً أو كثيراً بين الاتجاهات التكوينية والوظيفية والدلالية والأسلوبية. ويخيل الى المرء ان تطور النظرة الى نقد الرواية كامن، هنا، في بداية تخلص هذا الناقد من الانبهار بالمناهج الوافدة، وسعيه الى تمثّلها وتطبيقها. وأبرز دلالات ذلك طرح مفهوم جديد لتحليل النص الروائي، يلغي ثنائية الشكل والمضمون ويستخدم بدلا منها مفهوم البنية. وعلى الرغم من اختلاف هذا المفهوم بين أتباع المنهج الشكلي وأتباع منهج علم الاجتماع الجدلي، إلا ان المرء يلاحظ الاقتراب الواضح من القوانين الداخلية للنص الروائي بدلا من الاختلاط القديم بين النص وصاحبه والواقع المحيط بهما.

٥

وبعد،

فلا ينكر أحد أن هناك تطوراً إيجابياً في النظرة الى نقد الرواية العربية، وأن هذا التطور ينطوي، عموماً، تحت لوائين: لواء المنهج الاجتماعي ولواء المنهج الشكلي. غير أننا ما زلنا نغض الطرف عن أن هذا التطور تم بتأثير المناهج الأجنبية، سواء أكانت اجتماعية أم شكلية، بعد تجريدها من أساسها الفلسفي وسياقها التاريخي. ولعل هذا الأمر يبرز الحاجة الى نظرية عربية في الأدب والنقد، لكنه ـ في الحالات كلها ـ لا يعني رفض المناهج النقدية الوافدة انطلاقاً من أنها أجنبية، أو أنها تعبّر عن الصراعات الايديولوجية في موطنها الأصلي، وإنما يعني أن النقاد العرب مطالبون بتطويع هذه المناهج لحاجات النص الروائي العربي وخصوصيته القومية، وبالتمسك بروحيتها وطرائق التحليل فيها، قبل أن يفكروا في محاولة وضع نظرية عربية لنقد النثر الروائي □

(١): الاعتماد، هنا، على الطبعة الثانية الصادرة عن دار المعارف. القاهرة ١٩٦٨.

(٢): عني الشكلانيون الروس بهذا الأمر وجعلوه مبدأ من مبادئهم الهامة. وقد لخص جاكوبسون هذا المبدأ بقوله: «ان موضوع علم الأدب ليس هو الادب وانما الادبية» أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً. انظر: الخطيب، إبراهيم. مقدمة نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت ١٩٨٢.

(٣): دار التنوير. بيروت ١٩٨٥.

(٤): العدد ١٢٩ ـ ١٣٠. كانون الثاني، شباط ١٩٨٢.

(٥): العدد الثاني، المجلد الثاني. كانون الثاني، شباط، آذار ١٩٨٢.

(٦): العدد ٣ ـ ٤، آب ١٩٨١.

(٧): صدر كتاب سامي سويدان عن مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت ١٩٨٦

(٨): صدر كتاب يمنى العيد عن مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت ١٩٨٦

(٩): صدر كتاب سعيد يقطين عن دار الثقافة. الدار البيضاء ١٩٨٥

(١٠): انظر ص ١٦ من: سويدان، سامي. أبحاث في النص الروائي العربي.

سمر روحي الفيصل:
ناقد أدبي من سورية، منصرف الى نقد النثر القصصي. له خمسة عشر كتابا مطبوعاً، أخر كتاب أصدره كان بعنوان «النقد الأدبي الحديث في سورية». وهو أمين سر جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب في سورية.



محنة الشعر الحديث
(٤)

في العدد الاول والعدد الثالث والعدد الرابع، نشرت «الناقد» أجوبة النقاد والشعراء عن أسئلتها حول محنة الشعر العربي الحديث. وفي هذا العدد يشارك الشاعر أحمد مطر في هذا الاستفتاء مجاوباً عن الأسئلة الثلاثة الآتية:

أولاً: ثمة ظواهر في الحياة الادبية توحي كان الشعر العربي الحديث في ازمة لا تواجهها اجناس ادبية اخرى كالقصة والرواية والمسرحية. فهل هذه الأزمة وهمية من تلفيق خصومه ام انها حقيقية؟ فاذا كانت الازمة حقيقية، فما اسبابها في رأيك، وما سبل الخلاص منها؟ اما اذا كنت تراها أزمة مفتعلة، فما برهانك؟

ثانياً: هل انصراف كثير من القراء عن الشعر الحديث سببه هيمنة ثقافة لا تستسيغ أشكالاً فنية جديدة غير مالوفة ام ان العيب يكمن في عطاء الشعراء انفسهم؟

ثالثاً: هل اضحت الحداثة مصطلحاً فارغاً في الشعر العربي؟ وما هي الحداثة الشعرية في رأيك؟ ومن هو الشاعر الحديث؟

أحمد مطر



مغتصبو ساحة الشعر

■ الشعر العربي الحديث يمرّ بأزمة فعلاً، وهي أزمة حقيقية ما دام «الافتعال» هو القاعدة اليوم. لكنّني لا أعتقد بأن للشعر خصوماً، سواء في دائرة المتلقين، لأنهم من أمّة ديوانها الشعر، أو في دائرة المبدعين في المجالات الأخرى، لأنهم يتعاطون الشعر - بصورة أو بأخرى - في طوايا إبداعهم.

أمّا إذا أقررنا بوجود الخصومة، على سبيل التجريد، فعلينا ان نضرب عنها صفحاً الى حين، ونهتم قبل كلّ شيء بالأسباب الحقيقية البارزة وراء هذه الأزمة. وهي - في رأيي - تقع أولا على أهل الشعر أنفسهم، او النازلين على أرضه غصباً بتعبير أدق، وتقع ثانياً على الأنظمة العربية من دون استثناء.

ومدار الأزمة في ما يتعلق بالسبب الأول هو «اللغة».

ومدارها بالنسبة الى السبب الثاني هو «الحرية».

ويتضح من هذا أن الأزمة فنية - سياسية، ويمكن اختزالها في كونها أزمة (توصيل) لا اكثر!

ووقوفنا عند السبب السياسي لا يطول، لكنّه يطول جداً بالنسبة الى السبب الأول.

إنّ للأنظمة العربية كافة محلّات «نوفوتيه» اسمها وزارات ثقافة، كلّ الغرض من اقامتها، هو ان تعرض في واجهاتها الصقيلة المضاءة، نماذج الأزياء التي تعجب الحاكم، أو الأزياء التي صمّمت على مقاسه السامي. فهي الرأي، وهي الرأي الآخر معاً. وللمواطن الحق - طبعاً - في ان يختار لنفسه زيّاً من هذه الأزياء، وإلاّ فله الحق في ان يظلّ عارياً.. وتلك هي الديموقراطية!

ولا أريد الاستدلال بطرفة «الإمبراطور وملابسه الجديدة» التي كشفت زيفها عفوية وبراءة طفل، إلاّ لأقول إنّ الشاعر هو الطفل الذي يرفض وجوده كلّ الأباطرة. وليس حكامنا جميعاً سوى أباطرة.. بلا أصل.

وخلاصة القول إن وزارات الثقافة العربية لا تطبع وتنشر وتوزع ما يوافق مزاج النظام فقط، بل إنها تمنع كلّ ما يخالف هذا المزاج، حتى لو طبع على نفقة صاحبه، وحتى لو جاء من وراء الحدود. ولا بأس في ان أذكر ان بعض البلدان العربية لم تطبّق إلاّ منذ وقت قريب عقوبة الاعدام بحقّ مهرّبي «المخدرات»، لكنها منذ عهد معاوية حتى اليوم تطبّق حكم الاعدام بحقّ مهرّبي «المنبّهات» وأعني بهم المبدعين المخالفين بصفة عامة، والشعراء بصفة خاصة، وفي ذلك بعض العزاء!

كما ان هناك بعض عزاء أيضاً في ان الشاعر الشاعر، يستطيع الوصول الى الناس بعبارته الصادقة ولو بواسطة التهريب، فذلك وان كان أمراً متعباً ومحدوداً ومحفوفاً بالخطر، إلا أنه يحقّق ثغرة ما في جدار الأنظمة.

يقول الناقد رجاء النقّاش: «إن الفنان الحقيقي لا يمكن ان يكون تابعاً على الإطلاق، لأن حالة التبعية هذه تتناقض جوهرياً مع روح الفن.. والفن العظيم المؤثر لا يولد إلا إذا كان الفنان حراً، وكانت حريته هذه عميقة في داخله، بحيث لا يشعر ان أحداً يفرض عليه شيئاً أو يخيفه أو يؤذيه... وإذا عجزت المجتمعات أو النظم السياسية عن فهم هذه الحقيقة فان الفن يتدهور وينهار ويضيق أمامه الأفق الى أبعد الحدود... ولقد فشلت كل المؤسسات التي حاولت ان تجعل من الفنان أداة تابعة، في ان تخلق أدباً رفيعاً له قيمة حقيقية».

أما أصل الكارثة التي نتساهل فنسميها أزمة، فهم مغتصبو ساحة الشعر الذين احتاروا وحيّروا القارىء معهم في ما يصنعون. وهم في هذا الشأن أنظمة دون انظمة، أو «عصابات مافيا» - مع الاعتذار من آل كابوني - نظراً لهيمنتهم على مجالات النشر. فهم الكتبة وهم النقاد وهم القراء، وعلى سواهم من القراء ان يدفع لهم «الإتاوة» من أعصابه وذوقه، أو أن يفرّ من شرّهم متخفّياً، للبحث عن جملة مفيدة، أو نغمة جميلة في مخلفات الماضي، أو في «السوق البيضاء» لشعراء العصر الذين لا يزالون رجعيين من حيث نطقهم بلغة الناس لا بلغة النمل، ومن حيث تذوّقهم الموسيقى الصادحة، لا الموسيقى الدفينة لضباط «الإيقاع الداخلي» من رجال المافيا.

وهذا القارىء اللاجىء بذوقه من ساحات الإرهاب، ومختبرات التجريب، لا يسلم أيضاً من مطاردة تلك العصابات، التي تغلق في وجهه أبواب «اللجوء الثقافي» متهمة إياه بالعقلانية والفهم، وبعدم التلذذ بما لا يلذّ، وبعدم استيعابه ما لا يفهم!

والأمر هذا هو نفسه الذي اضطر كثيرين من الشعراء الجدد الى التنكر لطبيعتهم الإنسانية، والانصراف الى محاكاة الأنماط «التجريبية» المفروضة بحدّ السيف، من أجل الحصول على تأشيرة دخول للصفحات الثقافية. ولست أعيب المحاكاة المجردة كسبيل للمرآن، لكنني أعيب كونها قد دخلت في نطاق التقليد الحرفي لشعراء كوّنوا شخصياتهم وفرضوا أسماءهم،

حتى غدا المقلدون جميعاً شاعراً واحداً، وحتى صارت قصائدهم كلها قصيدة واحدة من دون ان يكون لهم مجتمعين او منفردين شخصية مميزة.

فإذا أصيب أدونيس - مثلا - بالزكام، فعلى جميع هؤلاء ان يعطسوا.

وإذا أمسك البيّاتي بتلابيب الخيّام أو ناظم حكمت، فعلى الآخرين ان ينشبوا أظفارهم بها حتى يقطّعوا ثيابها، أو كفنيها بتعبير أصدق.

وإذا اهتم السيّاب - رحمه الله - بالأساطير الوثنية اليونانية والعراقية، أو الأساطير المسيحية، فعلى الآخرين ان يعلنوا الحداد العام على كل ما لا يمتّ بصلة الى عشتار او سيزيف او ميدوزا أو بروميثيوس.

إن لكل شاعر - إذا ما رعى موهبته وكوّن شخصيته - أن يمارس التجريب على راحته، وله من القارىء - بعد ذلك - الرضا أو الإعراض. لكن على الآخرين ألّا يتخذوا ثمرة تلك التجربة قاعدة خليقة بالتقديس، وقانوناً لا يقبل النقض.

إنني لا أناقش هنا قضية الشكل، بل ظاهرة التقليد الأعمى حتى في السمات النفسية والمضامين واللغة، وهي ظاهرة لم تظلم القارىء فقط، بل ظلمت الشعراء المقلدين أنفسهم، إذ أبعدتهم كليّة عن التعبير عن ذواتهم وبوسائلهم التي يستطيعونها، وبذلك ضيعوا المشيتين - كما يقال - مثل ذلك الغراب الذي حاول تقليد مشية الطاووس، فلا هو استطاع ذلك، ولا هو استطاع العودة الى مشيته السابقة. على انه تنبغي الاشارة هنا إلى ان المقلّد ليس غراباً دائماً، كما ان المقلَّد ليس طاووساً دائماً.

وعليه فقد صار لزاماً على معظم المتعاملين بهذا الفن ان يكونوا أتباعاً لا أنداداً، وان يمارسوا الغموض - في محلّه وفي غير محلّه - الى الحدّ الذي لا يفهمون هم انفسهم ما يكتبونه، وان يتكلموا بلغة عربية لا ترجمة لها لا في العربية ولا في غيرها. لأن ذلك وحده هو الذي يعصمهم من انتقام رجال المافيا المسيطرين على زوايا الثقافة نشراً وصحافة، ومن انتقام الأنظمة التي تهتزّ رعباً من الكلام المفهوم الجريء المؤثر.

هاتان طائفتان إذن، أولاهما امتلكت الموهبة، ثم رغبت في تجريب طرائق جديدة للتعبير، غير آخذة بالحسبان الحفاظ على الحدّ الأدنى من العلاقة بين نتاج تجاربها وبين القارىء من جهة، وبينه وبين القواعد الأساسية لفن الشعر من جهة ثانية. الأمر الذي جعلها تحترز لمثل هذا الأمر - كما تحترز الحكومات الديكتاتورية من المعارضة - وذلك بالمبادرة الى توجيه الضربة الوقائية، وهذا ما أدى الى نشوء مجموعات من المطبّلين



والمزمرين، تلتف حول هذه الطائفة، ولا يميزها عن مجموعات المافيا، سوى كونها عربية أولا، وكونها تفترس بالأقلام لا بالمسدّسات ثانياً.

أمّا الطائفة الثانية، فهي الناشئة، التي لم يتيسر لها - وسط هذا الجوّ الإرهابي - ان تعبّر عن نفسها وفق القواعد الأساسية لفن الشعر، ومنها السهولة والصفاء والتبيين والإدهاش والتزام الموقف الواضح، فارتضت تقليد نماذج الطائفة الأولى، طمعاً في الحصول على مساحة للنشر في وسائل الاعلام التي تسيطر عليها «المافيات»، وخوفاً من الاغتيال النقدي الذي تمارسه تلك العصابات على كل من يخرج على قوانينها «المقدسة». وهذه الطائفة - على ما يبدو - «أدمنت» خوفها وقيودها، فلم تعد قادرة على الانعتاق حتى إذا أرادت.

وتبقى هناك طائفة أخرى، لا يقل دورها عن السالفتين بل قد يزيد، في صنع أزمة الشعر. وهي تتألف ممن نشفت مواهبهم، ولكنهم - كشأن جميع حكامنا - لم يفكروا في الاعتزال. وممن لا موهبة عندهم أصلا، ولكنّ سهولة المشاركة في هذه الفوضى التي لا تؤمن بأصول أو قواعد، قد أغرتهم بدخول المعمعة.

ويستوي هؤلاء مع من ذكرناهم آنفاً - وان كانوا بلا موهبة - فأصحاب المواهب الذين صعدوا الى أبراجهم العالية ولم ينزلوا منها، هم الذين أعطوا رخصة لهؤلاء بالعبث في الشعر على هواهم، ما دامت وصاياهم تقول إنه: ليس مهماً ان تكون لشعرك موسيقى، يكفي إيقاعه الداخلي (وذلك اصطلاح بلا إيقاع وله سعة تحتوي الصدق والكذب على السواء)، وليس مهماً ان تكون واضحاً، وليس مهماً ان يفهمك القارىء، وليس مهماً ان تقدم مفاتيح لنصّك الغامض!

وذلك كله لغو فارغ، فاذا كان القارىء مهملاً ومحتقراً الى هذا الحد، فلمن يكتب هؤلاء «الشعراء»؟!

بعضهم يقول: إنني أعبر عما في أعماقي، ولا شأن لي بالقارىء إذا لم يفهم.

إذن فلماذا يجتهدون في نشر كتاباتهم؟ لماذا لا يحتفظون بما يكتبونه لأنفسهم في ملفّاتهم الخاصة؟!

الشاعر الروائي السوفياتي الكبير «بوريس باسترناك» يعبر في كتابه «خطابات الى تولاء»، عن هذه النقطة أفضل تعبير بقوله إن «الشاعر يجب ألّا يعيش في برجه العاجي كما يحلو لبعض الهروبيين أن يلجأ الى هذا البرج الوهمي، فعليه أن يتعامل مع البرجوازيين والعمال والتقليديين والرجعيين والبؤساء والفلاحين والأرستقراطيين وكل فئات الشعب، لأن بضاعته الشعرية لم تنتج إلّا لكي تستهلكها هذه الفئات على اختلاف مشاربها. أمّا ان ينزوي في برجه العاجي ويجترّ أحلامه الهلاميّة فإنه بهذا يهبط بالشعر من عليائه الى مستوى إدمان المخدّرات، بينما الوظيفة الرئيسية للشاعر هي ان يرتفع بمستوى العامة من الناس الى أعلى المستويات الفكرية والوجدانية والانسانية الممكنة، ومن هنا كان اصطلاح النقاد بأن الشاعر هو ضمير عصره».

وانّ هناك أيضاً من يقول: لا عيب في أن أكون غامضاً على أهل عصري، فالعبقري إنما يكتب للعصور الآتية!

وتلك عبارة نصفها حقّ أريد به باطل، فالعبقري حقاً هو الذي يعبر عن عصره، ويكون مفهوماً من أهل عصره، ثم يكون حياً - بفضل عبقريته - في العصور اللاحقة.

كذلك كان المتنبي، والمعري، وأبو تمام، وأبو فراس الحمداني، وأبو نؤاس، وغيرهم ممن لا حصر لأسمائهم من الموهوبين العرب. أمّا هذا الذي يدّعي التعبير عن العصور المقبلة، فعليه ان يقنعنا بكفاءته، في إيصال ما يريده إلينا أولاً، فنحن أحقّ وأولى بأن يعبّر عنا، ذلك لأنه يعيش في

◁

سبل الخلاص من أزمة الشعر تتمثل في إعادة الصلة بين الشعراء والقراء ومخاطبة الناس بلغتهم وعدم الاستهتار بالتراث

عصرنا، فهو يلمّ به ـ فعلا ـ اكثر من إلمامه بما سيأتي من عصور. فكيف سيعبّر عن بيئات وظروف لم يعشها إذا لم يكن واضحاً في التعبير عن ظروفه وبيئته باللغة التي تكون جسراً قوياً بينه وبين معايشيه؟

وإذا كنّا نحن لا نفهم لغته، فعلى أيّ معجم سيعتمد الآتون لفكّ طلاسمه؟!

وبعد، فمن الذي أنابه للتعبير عن العصور اللاحقة؟ أليس لها شعراؤها الذين سيحسنون التعبير عنها أفضل منه؟!

هناك أيضاً من يدعو الى «تفجير اللغة». وتلك عبارة لم استطع حتى الآن ان أتبين حدود معناها! فاذا كان الداعي يريد بها تجريد اللغة من وصفها رموزاً للدلالة على أشياء معينة، وجعلها مجرد ثرثرة وهذيان محموم، فانني أشهد له بأنه قد «فجّر» اللغة حقاً كما أراد، بل ولعن أجداد الذين خلّفوها.

وهناك من يقول: ان على القاريء ان يشارك في كتابة القصيدة(!) ونسأل: لماذا؟ ولماذا لا يكتبها الشاعر كاملة، ليشاركه القاريء في مطالعتها وتذوقها واستيعابها، وليثبت موهبته في إيصال ما في نفسه إليه؟

إذا لم يكن هذا الذي كتبه الشاعر واصلاً الى القاريء أصلاً، وإذا لم يكن باعثاً لدهشته وانفعاله، فكيف له ان يشاركه إتمام قصيدته، أو اكتشاف ما بثّ فيه من رموز؟!

تلك هي أبرز أسباب الأزمة كما أراها، أما سبل الخلاص، فتتمثل في إعادة بناء هذا الجسر مجدداً بين المشتغلين بالشعر وبين القاريء، إعادة الاعتبار لمخاطبة الناس بلغتهم لا بلغة كائنات من الكواكب الأخرى.

وعدم الاستهتار بالتراث، لأنّ التطوّر (كمصطلح وكلغة) لا يكون إلاّ بالبناء والزيادة على ما مضى، لا الانسلاخ عنه، وللشاعر الشرف في ان يتميز عن «الغانية» في هذا، فالشاعر الذي له «ماض» هو وحده الذي له مستقبل، أما من ينسلخ عن ماضيه، فهو قد يبدو لامعاً أحياناً، لكنه لا يختلف في هذا عن «زهرة الماء» التي تطفو على سطح الجدول هنيهة، ثم تتوارى منسحقة مع التيار الجاري، لأنها بلا جذور.

ومن سبل الخلاص ايضاً، إعادة الاعتبار لقواعد وأصول الشعر، وأولها من حيث الشكل الممتزج بالمضمون، قاعدة الوزن. وأنا هنا لست ممن يقول بأنّ الشعر هو «الكلام الموزون المقفى» على الإطلاق، بل هو «الشعر الموزون»، فلا بدّ هنا من الاتفاق على أصول تعصم الشعر من التخريب، وتميز بين المقتدر وبين العابث، ذلك ان اللعبة حتى اللعبة لها أصول، فما بالك بفن العربية الأول. بل انني أذهب الى ضرورة الاستفادة من القافية كلّما امكن ذلك، لأنّ الوزن والقافية العفوية ليسا قيدين ـ كما يحلو للبعض وصفهما ـ بل هما وسيلتان لمضاعفة زخم القصيدة واثراء الصلة بين الشاعر وبين المتلقّي، وأعني هنا الشاعر الموهوب والمتمكن من العروض، أما المتطفل على الشعر فليس ممن يعنيني الحديث إليهم.

الهجاء ليس أمراً منكراً في الشعر وهو الآن مواجهة شجاعة وصريحة للحكام الجائرين ولا يرفضه إلا العاجز عنه أو المؤيد للأنظمة الظالمة خوفاً أو طمعاً

هروب القاريء من الشعراء إثبات لانسانيته

القول بأن «انصراف كثير من القراء عن الشعر سببه هيمنة ثقافة لا تستسيغ أشكالا فنيّة جديدة غير مألوفة» هو قولٌ مقلوب! لأن الثقافة المهيمنة الآن فعلاً هي ثقافة الأشكال الجديدة غير المألوفة. والقاريء المظلوم إنما هو هارب من هيمنة هذه الثقافة لأنه يريد ان يفهم وان يتذوق وان يقرأ لشعراء عرب يكتبون باللغة العربية، لا بالحروف العربية فقط(!) خاصة ان تعبير «غير المألوف» يحتمل اكثر من معنى، وقبوله أو رفضه قائم على كنه معناه، فقد يكون إنساناً جميلاً جداً (خارج المألوف) كيوسف الصدّيق «عليه السلام» مثلاً، وقد يكون ماشياً على رأسه (خلاف المألوف)!

على ان انصراف القاريء ليس انصرافاً مطلقاً، وليس الى الماضي دائماً. فالقاريء العزيز لم ينصرف عن شعراء العصر الذين يفهمهم ويتذوق شعرهم، فهو يقرأ لنزار قبّاني، ويحرص على حضور امسيّاته، وهو يقرأ الجواهري، وبدوي الجبل، والسيّاب، وأمل دنقل، والبردوني، وحجازي، وهو يسمع مظفّر النّواب من دون ان تكون هؤلاء عصابات تسبّح بحمدهم ليل نهار في صحف المافيا، ومن دون ان يضعوا مسدساتهم على رأس القاريء ليرغموه على قراءتهم أو سماعهم.

ربّما يوصف هؤلاء او معظمهم، بكونهم هجّائين شتّامين، ينزلون عن سمو الابداع الى الغوغائية، من أجل إرضاء الغوغاء. ولكن هذا القول ـ إضافة الى عدم احترامه للناس ـ ليس بحكم صحيح، بقدر ما هو وصفٌ يسوّغ به الجبناء هروبهم من الموقف الواضح، الى تعاطي حبوب الهلوسة.

وأصلاً ليس الهجاء أمراً منكراً في الشعر، فما بالك وهو بالنسبة الى شعراء هذه الحقبة، لا يمثل موقفاً قبليّاً أو ثأراً شخصياً، بل هو مواجهة شجاعة وصريحة للحكّام الجائرين، انتصاراً للأمة المغلوبة على أمرها. وعليه فهو عمل فدائي من الطراز الأول، لا يرفضه الا اثنان: العاجز عنه، أو الواقف في «جوقة» الأنظمة الظالمة خوفاً أو طمعاً.

وعودة الى سابق كلامنا نقول إن القاريء يقرأ حتى شعر هؤلاء «الغامضين» الذي كتبوه قبل ان يدركوا ان الوضوح عمل رجعي.

بل ان القاريء العربي يقرأ مترجمات الشعراء غير العرب ويسعد بها، لأنها من الشعر فعلا، فرغم ما تسقطه الترجمة ـ غالباً ـ من روعة النص الأصلي، فان قصائد هؤلاء الأجانب تصل الى قارئنا بالمعنى الجميل الواضح المدهش، الذي يحكي هموماً قريبة الشبه بهمومه.

أوليس عجيباً ان نفهم ونتذوّق شعر «شيركو بيكه س» وهو كردي، وشعر «رسول حمزاتوف» وهو داغستاني، وشعر «بابلو نيرودا» وهو اميركي لاتيني، وشعر «محمد اقبال» وهو باكستاني، وشعر «ناظم حكمت» وهو تركي، وشعر «رابندرات طاغور» وهو هندي، في حين لا نفهم شعر الكثيرين من شعرائنا العرب؟!

فإمّا ان يكون هؤلاء الأجانب شعراء «بالة» رديئين وسطحيين ويتماشون مع سطحية العامة، ونحن في هذه الحالة نشكر لهم رداءتهم وسطحيتهم التي احترمت الناس وعبّرت عنهم.

وإمّا ان يكونوا اكثر عروبة من بعض الشعراء العرب، ونحن في هذه الحالة نقول «حسبنا الله ونعم الوكيل».

الزميل العزيز زكريا تامر كتب مرّة يقول: «إنه لحدث تاريخي جلل أن يترجم الشعر العربي الى لغات أجنبية، ولكنّ الخطوة الذكيّة المتصفة بالواقعية تقضي بأن يُترجَم ذلك الشعر الى اللغة العربية أولا، لأن معظم ما ينشر على انه شعر حديث هو مجرد كلمات يعجز ناظمها عن تأويلها، ولا تأويل لها».

الحداثة ليست مشجباً لأردية الزيف

إن مفهوم الحداثة بسيط وواضح جداً، لكنّ المعقّد يستطيع ان يعقّده إذا أراد، ويستطيع ان يجعله مشجباً يعلّق عليه ما شاء من أردية الزيف حتى يوشك ان يكسّره.

الحداثة، في رأيي ـ دون تفلسف أو حذلقة ـ هي معايشة العصر، والتعبير عن روح العصر، بلغة العصر، والإلتزام في ذلك كله بطبيعة البيئة، والتزود من تراثها، ومراعاة خصوصية لغتها كوعاء لا كغاية بذاتها، والتقيّد بالقواعد الاساسية لفنون التعبير، والتجديد من خلالها، والتطوّر منها، لا خارجها.

والشاعر الحديث هو من يستطيع استيعاب وتطبيق هذا المفهوم، وليكن له ما يريده من أشكال.

ولعل من المفيد، في الختام، أن أعرض نموذجين من الشعر «الحديث» أحدهما للشاعر الكردي «شيركو بيكه س»، والآخر «لشاعر» عربي اسمه «خزعبل الماجدي».. والمقاطع التي أعرضها من شعرهما نشرت في عدد واحد من مجلة «الكرمل» الفصلية، هو العدد ٢٣ لسنة ١٩٨٧. ولا أنسى الإشارة مجدّداً الى ان شعر الأول مترجم الى العربية، وأن شعر الثاني عربي قحّ(!)

ولعلنا، بعد قراءتها، نكتشف حجم الكارثة، وسببها، فنكفّ عن التساؤل عما إذا كان شعرنا العربي الحديث يمرّ بأزمة:

● شيركو بيكه س

(إطلالة)

من نافذة غرفة ما.. فتاةٌ رائعة.
من سياج حديقة.. باقة أزهار.
ومن جيب قميصي.. قلمي!
أطلّوا برؤوسهم:
الفتاة لحبيبها،
والزهور للأطفال،
وقلمي لقصيدة شعر، تصوّر الفتاة وحبيبها، والزهور والأطفال، مجتمعين.

(محبرة)

محبرة خضراء رمت بنفسها من فوق رفٍ،
في غرفة بـ «سانتياغو».
وبعد دفنها، عثروا في علبتها على قصاصة ورقٍ كُتِبَ عليها:
«لقد قتلت نفسي لأن واحداً من الأقلام امتلأ بحبري عنوةً،
كي يأسر سرباً من كلمات نيرودا المحلّقة».

● خزعبل الماجدي

((مقاطع من ـ فصل الرماد ـ)

في زحار فذّ مثل الشمس كنت ألج خبلي وكنت أعيط بالذهب المتساقط في لحمي حينة يغرّد ثلجي....

دعوا الموت الأهم، دعوا كهذا في الصباح، ودعوا موت الجهات، دعوا الأوراق تضع شالها وقصّتها الثقيلة، دعوا أيّ متوحش وأي معموري. ستمطر الطلقة والكزاز والنضارة. وفي داخلي أقمار منكوحة.. وداخلي سقف يترنح مع الزيغ وفي وسط اللهاث لا يتحطم.]!

و.. [دائماً سنزلق في شتاء التبيان أو نمشي في مساحة الابريّ، وفي غدّة القزح، في اللمعان الشهي للدماغ ستكون الأمور انخلطت أيّها الفاسد أيّها الوصين الذي يحاكمني...]

و.. [أنـا تلميذ الفـراغ، حبيبه ووليّ امتداه، ولي سخط وعميان يصلحون بوابتي.. لي ما يشبه الخضّات ولي ليفٌ في فخذي..] الخ الخ الخ!

ولهذه المناسبة، أعرض مكافأة قدرها ثلاثمائة جنيه استرليني، لمن يستطيع ان يجعلني أفهم ما قاله هذا «الشـاعـر» في (فصل الرماد).. وأعرض مبلغاً مماثلا على «الشاعر» نفسه، إذا استطاع ان يجعلني أفهم انه يفهم ما كتبه! □

الوثائق الأدبية

نرفض الرقابة
على الفكر وحرية التعبير

■ انعقد المؤتمر السادس عشر للأدباء والكتاب العرب في طرابلس في الفترة بين الثاني والخامس من شهر تشرين الأول ١٩٨٨ تحت شعار «الثقافة والحرية في الوطن العربي». وقد صدرت عن احدى لجانه وهي «لجنة الحريات» نص الوثيقة الآتية:

■ ليس هذا هو الجرس الأول أو الأخير الذي يقرعه الكتاب العرب للتذكير بمسألة الحرية، فلطالما كان هذا الهمّ هو الهاجس الأول في كل ما صدر عن مؤتمراتهم السابقة من توصيات، ومع ذلك فاننا لا نعتقد أننا نكرر القول حين نؤكد أن مسألة الحرية ما تزال عقدة العقد في حياة العرب كتابا كانوا أم غير كتّاب، وذلك لأن الأخطار المتصاعدة والتي توشك أن توصلنا الى ما يشبه الدرب المسدود، تجعل من قضية الحرية مسألة حياة أو موت أكثر من أي وقت مضى. فعلى الصعيد السياسي تكرس التجزئة بين أقطار الوطن الواحد وتتعرض القضية القومية الأولى، ونعني بها القضية الفلسطينية الى خطر الاختناق، كما يهدد لبنان بتفتيته الى دويلات طائفية متناحرة، ويمهد لاستبداد نظام سياسي عادي في معظم الأقطار العربية يمارس فيه القمع أسلوباً يومياً يتداول أخباره الناس من دون دهشة ولا استغراب كأنه قدر من الأقدار يتعودون على فظاعته يوماً بعد يوم، وعلى صعيد الابداع الأدبي والفكري تتجلى هذه الصورة القاتمة في ازمة ثقافية تكاد تضيع فيها كل الأصوات الأصيلة المرشحة لدفع الأدب والفكر العربيين أن يأخذا مكانهما الطليعي في مسيرة الحضارة الانسانية.

لم تعد الحرية اذن مطلباً نقابياً وانما هي حرية المجتمع العربي بأسره، وحين نطالب نحن الكتاب العرب، بحرية الكاتب فنحن نقصد ضمناً حرية كل انسان عربي في أن يتحرر أخيراً من هذا الكابوس المفروض عليه منذ عشرات القرون.

من هنا وقبل أن يموت كل شيء، وقبل أن ينقرض ما تبقى من حياة في بلدة امتنا العريقة، يدفعنا احساسنا العميق بالمسؤولية الكبرى الى ضرورة ان نفتش عن أساليب أكثر جدوى وأشد فاعلية في كسر الأطواق التي تحكم الأنظمة السياسية أو التقاليد الاجتماعية خناقها حول عنق الكاتب العربي، ودفع هذه الأنظمة الى اقرار حقه هذا في الحرية مهما كانت التضحيات. اننا لا نستجدي اذن حريتنا ونؤكد على هذا الحق في التصورات وأساليب العمل التالية:

١) ان نحرر انفسنا أولا ككتاب ومبدعين من أية تبعية قائمة على الخوف أو الانتهازية مكرسين بذلك فعلا الاستقلال الثقافي عن السياسي.

٢) النضال من أجل رفع الرقابة عن الفكر وحرية التعبير، وتحت أية ذريعة أو تبرير.

٣) رفع الحواجز القائمة أمام تداول المطبوعات كتباً وصحفا بين مختلف الأقطار العربية، والعمل على تأمين حرية انتقال الكاتب العربي من قطر الى آخر توفيراً لمزيد من التواصل الثقافي والقومي.

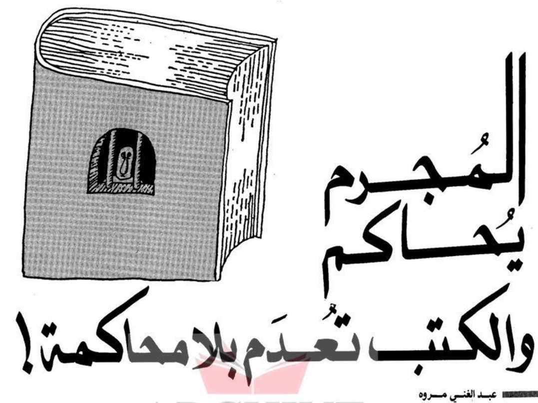
٤) تصعيد مسؤولية الدفاع عن أمن الكاتب العربي الى أعلى درجات الاحتجاج أو الاستنكار عن طريق فروع الاتحادات القطرية والأمانة العامة للاتحاد وبكل الوسائل الممكنة.

٥) العمل بكل ما يمكن توفيره من أسباب الدعم المادي والمعنوي للكاتب العربي داخل الأرض المحتلة ضد كل ما يتعرض له أهلنا من أنواع الاضطهاد والقمع التي يقصد منها شل حركتهم عن الاسهام في الانتفاضة الشعبية الكبرى المشتعلة هناك منذ ما يقارب العام.

٦) النضال بكل الوسائل لشجب ومنع أساليب الارهاب التي يتعرض لها الفكر والتي وصلت الى حد التصفية الجسدية كما حدث حين اغتيل حسين مروة ومهدي عامل وصبحي الصالح وناجي العلي.

٧) رفض الاجراء الذي أقدمت عليه الحكومة الأردنية ضد رابطة الكتاب الأردنيين والحفاظ على عضويتها في الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب وبذل الجهود الملائمة مع الأطراف المعنية بما يؤمن حرية الكاتب الأردني ويصون حقوقه النقابية.

٨) تكليف فروع الاتحاد القطرية بمهمة متابعة أحداث الاضطهاد المتنوعة التي يتعرض لها أحياناً الكتاب في كل قطر ورفع تقرير مفصل عنها الى الأمانة العامة بهدف تعميمها على جميع المنظمات العربية والعالمية المعنية بحقوق الانسان □



المُجرم يُحاكم والكتب تُعدَم بلا محاكمة!

عبد الغني مروه

■ أضم صوتي الى نداء الزميل نبيل خوري صاحب «المستقبل»، وأكرر معه القول «لماذا يفرح الرقيب العربي عندما يصادر عدداً من جريدة أو مجلة عربية وكأنه نال جائزة أو كسب ورقة يانصيب؟».

«لماذا هذا العداء المرير بين الصحافة العربية والأنظمة العربية؟ لماذا هذا التقاتل الدائم والمستمر. لماذا يخاف النظام من الكلمة، من الحرف، من الجملة المفيدة وغير المفيدة؟.. وبصراحة لا نجد له تفسيراً أو تبريراً مقبولاً، حتى وصلنا فيها إلى درجة أصبحنا نكتب فيها للرقيب، وليس للقرّاء».

وقفت طويلاً أمام هذا الكلام الرصين، وأنا أتابع تفاصيل الحوار القانوني في المحاكم البريطانية حول السماح للصحافة بنشر تفاصيل كتاب «صائد الجواسيس» الذي كتبه رجل المخابرات البريطانية السابق بيتر رايت، والذي كشف فيه أسراراً عن نشاطات الفرع السياسي للمخابرات البريطانية ومداخلات بعض العملاء للإطاحة برئيس حكومة العمال هارولد ويلسون وبعض الأسرار الأخرى التي اعتبرتها السلطات البريطانية الحالية تمس بأمن الدولة وشككت في مصداقيتها وطاردت العميل السابق والمؤلف في أربعة أقطار الدنيا لمنعه من نشر مذكراته.

السيدة الحديدية مرغريت ثاتشر، وذراع السلطات البريطانية الطويل، وقفتا عاجزتين امام مواطن فرد تجاوز السبعين من العمر شاء أن يعترف امام شعبه بما كانت تفعله يداه من خلال نفوذه في دنيا الاستخبارات.

لم تستطع السيدة الحديدية، بكل جبروتها، وكل نفوذها، أن تخرس موظفاً سابقاً في جهاز المخابرات البريطانية ولا أن تهدده بالسجن أو التوقيف الاحتياطي أو حتى التحقيق معه من دون مذكرة قضائية. فالحق يعلو ولا يعلى عليه.

هذه حكمة اخترعها العرب ولم يتقنوها لا بل تجاهلوها. ونحن نتمنى ونرحب لو ان القوانين العربية تسمح للحق والقانون أن يأخذا مجراهما الطبيعي في عالم النشر، وان تخضع أحكام الرقابة إلى سلطة قضائية أو لجنة تحكيمية من ذوي العلم والثقافة للبتّ في قرار الرقيب أو حتى وزيره. ذلك اننا كلنا بشر نخطيء. ولا يمكن ان يبقَى مصير امة وثقافتها مربوطاً بأحكام عشوائية مبنية على اجتهادات فردية ذات سلطات غير محدودة.

لا نطالب بإلغاء الرقابة، ولو كان هذا الأمر يمثّل طموحاً نصبو إليه، وانما ندعو الى فرض ضوابط يحكمها منطق المسؤولية، مسؤولية القرار ومسؤولية الدفاع عنه.

فالناشر، والمؤلف، والكاتب، مثلهم مثل الرقيب يخطئون، كما يخطيء الرقيب والوزير، والقول الفصل يجب أن يعود إلى مرجع يحتكم إليه الطرفان.

هذا المرجع في بلاد الغرب يتمثّل في التشريع المدني القانوني فقط، وتحكمه ضوابط القضاء وحدها. أما في البلاد العربية، نظراً لطبيعة مجتمعاتنا، واختلاط الأمور بين التشريع المدني والتشريع الديني فإن الأمر قد يختلف نوعياً، ويدعو الانصاف الى تكوين لجان أو هيئات أو مجالس متخصصة تضم شخصيات معنية بالتربية والثقافة ولا جدال حول مصداقيتها وأهليتها، حيث يحتكم إليها الناشر والمؤلف قبل مصادرة أي كتاب أو منعه من التداول.

وعندما نطالب بمجلس أو هيئة تحكيمية للبت في قرارات الرقباء، فاننا لا ندعو إلى محاكم «تفتيش» أو مجالس «عرفية» لزج ذوي الرأي والفكر في السجون أو معاقبتهم وإنما إلى مرجع يلوذ إليه من يواجه إجحافاً في قرار لا

يزال حتى الآن مقتصراً على الاجتهاد الفردي ولا يقبل حق النقض ولا الاستئناف أو التحكيم.

المجرم الأخلاقي، والمجرم السياسي (إذا كان هناك من مجرم سياسي) وكل من يخطيء، يخضع في بلاد العالم قاطبة الى المحاكمة إلا المطبوعات فهي تعدم وتسفح يومياً بشطحة قلم ولا يعطى أصحابها حق النقاش ولا الجدال ولا التساؤل ولا الاحتكام.

والخلاف في الرأي والاجتهاد أمر يعترف به الجميع، فالفقهاء والراسخون في العلم يختلفون في التفسير والتأويل والاجتهاد، وكذلك الأطباء يختلفون في التشخيص، والسياسيون يختلفون في التحليل والتقرير، فلماذا يحرم المفكرون من هذه الفضيلة سواء أصابوا أم أخطأوا، ولماذا نسارع إلى إشهار السيوف في وجه كل ذي حجة أو فكر أو رأي جديد؟

هل كتب علينا أن نبقى أمة تجتر ثقافة تدور في دوامة واحدة منذ عشرة قرون، وأن نقفل الباب أمام كل رأي جديد أو طاريء أو غريب، وأن نهدده بعظائم الويل والثبور اذا خالف المألوف والمعلوم؟ وهل بلغ إحساسنا بعدم الثقة بتراثنا وإيماننا وتقاليدنا وأعرافنا حد الخوف على أنفسنا وعلى ثقافتنا من الأذى والتلاشي أو التراجع الى أسفل المدارك كلما قام بيننا رأي مختلف أو اجتهاد غير مألوف □

ممنوع من التداول

الخبز الحافي

رواية . محمد شكري

منشورات دار الساقي . لندن . ١٩٨٢

■ ينظر الى هذه الرواية على انها سيرة ذاتية للكاتب، ويقول عنها الناقد المغربي محمد برادة بأنها تتميز بكونها «البوماً» حياً يقدم لنا التاريخ من خلال الأجساد: جسد شكري، وجسد المهمشين والمهمشات، فالمهربون والمومسات والمنحرفون وجميع «الليليين» انما هم صفحات من التاريخ المخبوء في مجتمعنا. وقد عبر شكري عن هذه النماذج خير تعبير بقوله في صفحة ١٣٤ «لقد دخلنا في لعبة العشق. القلق يتصاعد في نفسي.. هل صرت عاشقاً؟ البؤس والحب. أليس هذا رائعاً !» □

«مسعودة»

رواية بالفرنسية للكاتب المغربي عبد الحق سرحان

منشورات دار سوي . باريس

(لم تنشر بالعربية حتى الآن)

■ تعتبر رواية «مسعودة» شهادة على بعض مظاهر العنف في العلاقات الأسروية حيث نواجه في هذه الرواية كما يقول محمد برادة سيرة ذاتية من نوع خاص تؤرخ لطفل مخنث من مدينة «آزرو» عاش تحت كابوس أب متسلط، ويصف فيها الكاتب ردود فعل المجتمع على هذه الظاهرة التي تمتزج فيها الخرافة بالطقوس والتقاليد.

«مسعودة امرأة، مسعودة رجل، مسعودة حيوان. إنها خنثى متوحدة. كان الصمت يجري بين فخذيها واللحم يتشكل بينهما. وكانت الجدة تقول عنها انها جرح الزمن وملعب البالغين الذين كانوا يدغدغون نهديها المتهدلين ويعبثون بها بأصابعهم».

(رواية مسعودة ص ١١) □

«كان وأخواتها»

رواية . عبد القادر الشاوي

صدرت بالعربية سنة ١٩٨٦

■ «تعتبر هذه الرواية شهادة حية من قلب المعتقل، وتقدم تفاصيل دقيقة عن وقائع الحياة داخل المعتقلات، ينكشف من خلالها الفعل الإنساني المحاصر والمودع تحت مجهر السجّان. إنها صرخة إدانة لواقع الاعتقال السياسي واحتجاج صارخ لما يتعرض له الجسد والإنسان (عن مجلة والمسار الثقافي» ص ٢٤)

«نحن كالجيف نسعى واقفين أحياء الى القبر.. (ص ٦٥) وها أن دورة العذاب ابتدأت، ومسافة الحرمان استطالت، ولجة الغضب في نفسي هاجت، يستبدني ذلك الشوق الذي أمسى حزناً ثقيلاً، أغالب الوحدة، أنظر الآن الى الجهات الأربع من هذه الزنزانة (كان واخواتها ـ ص ٦٨) □

الحريم السياسي

دراسة بالفرنسية للكاتبة فاطمة المرنيسي

منشورات الان ميشال . باريس

(لم تنشر بالعربية حتى الآن)

■ تقول فاطمة المرنيسي في حوار لها مع جريدة «٨ مارس»: هناك مجموعات تسلخ الآخرين وتحرمهم من حقهم، ملصقة بهم تهمة الالحاد أو الشيوعية، وما هدفت اليه في كتابي هو تغيير نظرتنا الجامدة لتاريخنا، وامتلاكنا نظرة اخرى حية وديناميه. يجب أن نتقبل العثور على تناقضات وتعارضات في تاريخنا. وان هذه المسألة هي التي أزعجت بعضاً مما يطعنون في هذا الكتاب فقد أقلقهم مثلاً أن اقول من خلال «الطبري» و«ابن سعد» انه لم يكن هناك انسجام تام بين الرسول وعمر. انهم يتشبثون بالرؤية المنسجمة، متناسين ان اولئك كانوا بشراً بالدرجة الاولى.

وقد علق الشاعر محمد الاشعري على منع الكتاب من التداول بقوله «لم يستطع الذين شهروا بـ «الحريم السياسي» وسعوا في «الظل» إلى منعه ان يفتحوا حواراً حقيقياً مع المؤلفة.. متناسين ان الخاسر الاكبر من هذه الممارسة هو حريتنا جميعاً أمام سطوة الرقابة» □

الرقابة على الرقابة

تدعو «الناقد» كل المفكرين والكتاب والناشرين الى المشاركة في كشف تجاربهم المرة مع الرقابة العربية، كما ترجو تزويدها بأسماء الكتب الممنوعة من التداول في الدول العربية، وتحديد اسم البلد وأسباب المنع إن أمكن مع مقتطفات من الصفحات المراقبة.

وستحاول «الناقد» في الأعداد المقبلة نشر ومناقشة الأفكار والآراء التي تردها حول الممنوعات في الدول العربية دون الاشارة بالضرورة الى مصادرها.

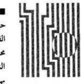
وستهمل «الناقد» كل رسالة غير موقعة باسم مرسلها وعنوانه البريدي الواضح. وتلتزم بعدم نشر هذه الاسماء اذا رغب أصحابها في ذلك. كما ترفض أي بيان بالكتب الممنوعة اذا لم يكن موقعاً من الناشر أو الكاتب نفسه، وذلك توخياً للدقة وحرصاً على عدم الاستغلال.

وترحب «الناقد» بآراء القراء، وتعتبرهم الرقيب الأساسي والأول على تجاوزات الرقابة أينما كانت، وتدعوهم الى مساعدتها وتزويدها بصور (فوتوكوبي) عن الصفحات المشطوبة أو المنزوعة من الكتب التي يشترونها في بلادهم.

أحمد بسام ساعي

حركة الشعر الحديث





■ قديماً كان الزمن يزحف، ثم حبا الزمن بعد سقوط القسطنطينية تحت سنابك خيل محمد الفاتح، ثم مشى مع تيقّظ النهضة الأوروبية الحديثة، وراح يهرول مع الزفرات الأولى للآلة البخارية، ثم انطلق راكضاً مع دوران أوّل محرّك كهربائي، لينتهي إلى سرعته اليوم خاطفاً كالبرق في عصر الذرّة والكومبيوتر والسفن الفضائية والكونية.

وقديماً كان الأدب العربي يزحف في حركة تطوّره بين جيل وآخر، ثمّ يحبو في بدايات النهضة العربية الحديثة أواسط القرن التاسع عشر، ثم مشى مع ظهور البارودي وشوقي وحافظ والزهاوي والمنفلوطي وشكري والمازني، ثم هرول مع دبيب الروح الرومانسية الصاعدة والتقائها مع السلفية المنبعثة من جديد في دماء الأعلام اللاحقين كالشابي وأبو ريشة ومحمود طه وبدوي الجبل والرافعي والابراهيمي والعقّاد وشعراء العصبة الأندلسية والرابطة القلمية. ثم ما لبث أن انطلق مسرعاً على ظهور القافلة الرائدة من أعلام الدراما القصصية والمسرحية الحديثة، كالحكيم وباكثير ومحفوظ ونعيمة وجبران، وتحت أجنحة روّاد الحركة الشعرية الحديثة، كنازك والسيّاب وقبّاني وعبد الصبور. وكانت كلّ التوقعات تشير إلى قرب تحليقه في فضاء الأدب لتوازي سرعة تطوّره سرعة الزمن الذي يمرّ الآن سريعاً كالبرق في عصر الكومبيوتر والذرّة والسفن الكونية. فماذا حدث؟

في أوائل الستينات وقفت الدكتورة بنت الشاطيء في مؤتمر الأدب العربي المعاصر المنعقد في روما عام ١٩٦١ تعاتب الغرب على اهتمامه بترجمة الأدب العربي الكلاسيّ القديم دون الأدب العربي الحديث، فردّ عليها المستشرق الإيطالي أمبيرتو ريتسيتانو بقوله: «الواقع أنّ الملاحظة صحيحة، وقد توقّفنا عند الكلاسيكيين لأننا وجدنا في نتاجهم فكراً ولغةً في وقت معاً، إلّا أننا سنعنى بالنتاج الحديث الذي يأتي فعلاً بمضمون جديد باسلوب رفيع».

وفي المؤتمر نفسه وقف أدونيس مطالباً بتأجيل الحكم على الشعر العربي الحديث حتى ترسّخ قواعده وتستقرّ بلابله فقال: «من الطبيعي أن يكون في هذه المرحلة كثير من الغموض والتبلبل وفيها الكثير من النتاج الشعريّ الذي لا قيمة له، إنما الأساسي هو أن نقبل مبدأ التجديد، وأن نتيح المجال له، وأن نؤجل الأحكام عليه».

وفي الملتقى الشعري ببيروت عام ١٩٧١، بعد عشر سنوات من مؤتمر روما، عاد أدونيس ليعلن: «الشعر الحديث كالأفق، ما يزال يتكوّن ويتّسع، ويصعب تحديد ملامحه صعوبة تحديد الأفق».

والآن، ونحن على أبواب التسعينات، وقد دخل الشعر الحديث العقد الخامس من عمره وبلغ سنّ الكهولة، نسأل أدونيس ونسأل أنفسنا: ألا يزال أفق الشعر الحديث يتكوّن ويتسع؟ وهل استقرّ به الأمر ووصل إلى أسس وقواعد تجعل منه فنّاً حقيقياً؟ وما المساحة التي أضافها إلى أقاليمه منذ أواخر الخمسينات إلى أواخر الثمانينات؟

ثلاثون عاماً قطعت فيها البشرية ما لم تقطعه في قرون، وأضافت إلى حسابها في قائمة العلم والاكتشاف ما يفوق كلّ الحسابات والتصوّرات، فماذا أضافت حركة الشعر العربي الحديث إلى حسابها؟

سيقول أدونيس: وهل أضاف الشعر الغربيّ الحديث إلى حساباته ما أضافه علماء الغرب ومكتشفوه إلى حساب الحضارة؟ ونحن نوافقه على هذا التساؤل الإنكاري - لو اعترف به - وإليه أردنا أن ننتهي، فحركة الشعر العربي الحديث - كما يعلم أدونيس - لم تكن إلّا ظلّاً لحركة الشعر الغربيّ الحديث، تدور في مدارها وتهتدي بنجومها، حتى إذا توقّفت تلك النجوم عن الإضاءة، توقّفت آلة الشرق وهدأت محركاتها، وخمدت أصواتها وقد انقطع عنها تدفّق الوقود الذي كان يمدّها بالحياة والحركة.

حتى الهواة من النقّاد يستطيعون ببساطة أن يميّزوا الفرق المفاجيء والقفزة السريعة - المطبوخة على «الميكروويف» - بين قصائد أدونيس الأولى «قالت الأرض» الصادرة في دمشق عام ١٩٥٤، وبعض قصائد ديوانه الثاني «قصائد أولى» التي وضعها ما بين عامي ١٩٤٧ - ١٩٥٥. إنّ الانتقالة لم تكن طبيعية أبداً، لقد كانت انقلاباً مفاجئاً من الظلّ إلى الشمس، أو من خطّ الاستواء إلى منطقة القطب، وهذه الانتقالة السريعة - رغم الألوان والأصباغ التي أضيفت إليها بعد ذلك - لم تستطع على مدى أكثر من ثلاثين عاماً أن تتجاوز نفسها أو «توسّع أفقها» في الوقت الذي كان يشهد تغيّر كلّ شيء في العالم، وبسرعة تفوق التصوّر، ما عدا الشعر الحديث طبعاً، والسبب؟

لو أهملنا التفسيرات و«الفلسفات» التي حاول أصحاب هذا الشعر أن يسوّغوا بها حركتهم، وتبصّرنا حقيقة تلك الحركة بعيداً عن زخرف حججهم وبريق لغتهم التي «يدوخ» الانسان وهو يسعى ليضع يده فيها على شيء يمسك به، من غير جدوى، لوجدنا أن القاعدة التي قامت عليها منذ البداية وإلى النهاية - إن كان هناك فرق بين الاثنتين - هي التحطيم. كانت قواعد حركة القصيدة الحديثة هي تحطيم القواعد، اللغوية منها والبلاغية والعروضية والخيالية والفكرية والمنطقية، وماذا يبقى للمحطّم من عمل بعد أن يحطّم كل شيء؟ ماذا سيحطّم بعد؟ لن يبقى أمامه، شاء أم أبى، إلّا أن يفسح الطريق لغيره حتى يعيد البناء ويقيم المهدوم على أسس جديدة تتجنّب نقاط الضعف في البناء القديم، وتمتلك قدرة أكبر ومرونة أوضح لمسايرة حركة التاريخ المتغيّرة.

عام ١٩٧٣ كتب نزار قباني في «قصتي مع الشعر»: «قراءة قصيدة واحدة من هذا الشعر (الحديث) تغنيك عن قراءة بقية النماذج». ولا أظنّ نزاراً سيغيّر رأيه بعد خمسة عشر عاماً من «لهاث» أصحاب القصيدة الحديثة وركضهم باتجاه «الأفق» الذي لم يقتربوا منه قطّ. لقد كانوا كمن يركض فوق حزام متحرك باتجاه الخلف لتخفيف وزنه، والفرق أنهم رغم كلّ جهدهم ولهاثهم لم يستطيعوا التخفّف من شيء أو تغيير شيء في بناء قصيدتهم على الإطلاق.

هل يصدق يا ترى حدس لويس بوجان في كتابها «الشعر» حيث تقول (ص ١٨٦): «يبدو أن التجارب الشعرية في المستقبل سوف تتجه نحو البساطة المقصودة الواعية التي تستطيع أن تحمل المعنى وتستوعبه أكثر مما تنحو منحى الزيادة في التصفية أو التعقيد، سواء في المادّة أم في الأسلوب؟».

«القاعدة» هي ما نبحث عنه في كلّ فنّ، ولا بأس إن كانت قاعدة جديدة كلياً تهبنا فنّاً جديداً، شرط أن تكون «قاعدة» بالمفهوم الفنّي الصحيح. إنّ الحياة تجري الآن، والزمن يتحوّل بسرعة الصوت، والحضارة تنطلق كالشهاب الثاقب، فهل تستطيع أرواحنا الظامئة إلى الشعر والفنّ أن تجد ربما هناك. أن تنطلق بالسرعة نفسها، وتتخلّى عن كلّ ارتباط لها بالجسد الذي انطلقت منه، وهل يمكن لأرواح البشر الهيولية الرقيقة الشائقة أن تتحوّل إلى نحاس أو ذهب؟

إذا تغيّر إيقاع الحياة وتسارعها فهل تغيرت سرعة جريان الدم في عروقنا؟ وهل تغيّرت سرعة تردّد أنفاسنا؟ وهل زادت سرعة نبضات قلوبنا، وسرعة ذبذبات خلايا أدمغتنا، وسرعة تدفّق أفكارنا، وسرعة انهار الدموع من عيوننا، وانطلاقة الضحكات والآهات من صدورنا؟

الإنسان لا يزال هو الإنسان، مهما تبدّلت من حوله الأشكال والآلات والحياة والحضارة والأرض والسماء والنجوم والأكوان.

هل يحمل لنا المستقبل شعر «الإنسان» مرّة أخرى بعد أن «دوّخنا» وكاد يجهز على روحنا شعر «الإنسان الآلة» أو شعر «الآلة الإنسان»؟ □

اختبار جديد للشعر



«ثلاثية أطفال الحجارة»
شعر
نزار قباني
منشورات نزار قباني . بيروت . ١٩٨٨

عبد الله الشحام

■ حركت انتفاضة الشعب العربي الفلسطيني في الضفة الغربية وقطاع غزة (بدأت في كانون الاول/ ديسمبر ١٩٨٧) مشاعر الشعراء العرب - على اختلاف توجهاتهم الفكرية والأسلوبية - بالتعاطف معها والتأييد لكفاحها العادل المشروع مع برابرة القرن العشرين: إسرائيل. وكان الشاعر العربي الدمشقي نزار قباني من أوائل الشعراء الذين امتلأت نفوسهم بالبشرى لتصاعد هذه الانتفاضة. وقد كان تأثرها عليه صاعقاً، فأعلن أنّه معها ولها يداً ولساناً. يقول مثلاً: «لقد ألغى أطفال الحجارة إجازات كل الشعراء العرب وأجبروهم على أن يلبسوا الملابس المرقّطة ويلتحقوا بالجبهة فوراً. أنا شخصياً قطعت إجازتي في سويسرا والتحقت بصفوفهم. لم يكن عندي خيار آخر. كان علي أن اكون معهم أو أن أكون ضد الشعر».

وقد دفعت هذه الانتفاضة به الى كتابة ثلاث قصائد متوالية هي: «أطفال الحجارة» (كُتِبَتْ في ١٨/١٢/١٩٨٧) و«الغاضبون» (كتبت في ٢١/١/١٩٨٨) و«دكتوراه شرف في كيمياء الحجر» (كتبت في ١٠/٣/١٩٨٨). وقد نشرت جميعها في صحف ومجلات كثيرة في العالم العربي، وقام نزار بعد ذلك بجمعها معاً في كتاب جديد عنوانه «ثلاثية أطفال الحجارة»، صدر عن منشورات نزار قباني في بيروت في آذار/ مارس ١٩٨٨. ونقدّمُ فيما يلي تحليلاً موجزاً لهذه القصائد كلها.



١. أطفال الحجارة:

يعقد نزار في هذه القصيدة القصيرة مقارنة عامة بين أطفال الحجارة في الأرض المحتلة وبين الرجال العرب في الوطن العربي. فماذا هو واجد من خلالها؟ إنه يجد اختلافاً كبيراً بين الطرفين. فالأطفال يقاتلون قتالاً مميتاً لإثبات وجودهم. وهم قادرون على البذل والعطاء والاستشهاد وتحقيق النصر في زمن الكآبة والإحباط:

بهروا الدنيا
وما في يدهم إلا الحجاره
وأضاؤوا كالقناديل وجاؤوا كالبشاره

أما الرجال فتقع حياتهم على هامش الانتفاضة، إنهم يعيشون من دون هدف قومي، من دون رؤية شاملة لمجتمعاتهم. إنهم يبحثون عن صيد سريع يلبي حاجات آنية سريعة. إنهم أنانيون فرديّون. وهم مفصولون عن عصرهم وظروفهم والخطر المحدق بهم: خطر إسرائيل، وخطر طمس وجودهم وهويتهم على يد البرابرة الجدد. وهكذا يقف العربي - كما يعلن نزار - على مفترق طرق متعددة: فهو إما باحثٌ عن تجارة، وإما مليار جديد، أو زواج رابع، أو قصر منيف، أو ثأر قديم، أو سلطة ما.

ويتنبأ الشاعر - بعد هذه المقارنة - بانتصار أطفال الحجارة انتصاراً مؤزراً عارماً مهما طال الظلم. ويتنبأ كذلك للعربي / رمز الجيل المعاصر بالسقوط والانهيار إنْ لم يتحرك حركة الأحياء ويرتبط بأمته، ويتلمس لها درب الخلاص الجماعي، ويعمل في إطار الحركة العربية الواحدة:

آه يا جيل الخيانات
ويا جيل العمولات
ويا جيل النفايات
ويا جيل الدعارة
سوف يجتاحك - مهما أبطأ التاريخ -
أطفال الحجارة!

٢. الغاضبون:

قصيدة متوسطة الطول تقع في ثلاثة أقسام. يبدأ نزار القسم الأول منها بعقد مقارنة أخرى ثانية - هي امتداد للمقارنة الأولى - بين أطفال غزة/ المقاتلين الجدد وبين نزار نفسه/ رمز الرجولة العربية المهزومة. وفي إطار هذه المقارنة يشيد نزار ببطولة هؤلاء التلاميذ الصغار (وخاصة شجاعتهم وجرأتهم وهم يقفون أمام جلاديهم) وإيمانهم بحقهم، وقدرتهم على تحويل أشيائهم البسيطة وألعابهم المألوفة الى أسلحة قتالية. ولا يملكُ الشاعر أمام إعجابه الشديد بهم إلا أنْ يَشُدّ على أياديهم، وإلا أن يطلب إليهم أنْ يفسروا له ما يفعلون لأنه لا يكاد يصدّق كيف يستطيع تلميذ صغير بمفرده أن يواجه مجرماً مدجّجاً بسلاحه:

علّمونا كيف الحجارة تغدو..
بين أيدي الأطفال ماسا ثمينا
كيف مصّاصة الحليب إذا ما
اعتقلوها تحوّلت سكينا

◁

اليد التي ترمي الحجر هي الأمل الذي يسطع في ظلام هذا العصر

أما القسم الثاني من القصيدة، فيبدأ نزار فيه بتوجيه النقد الى الذات العربية عامة. وهو هنا ينتقد: اللامبالاة، والهرب من مواجهة العدوّ، والضياع، وفقدان الاتجاه، وعدم القدرة على الكشف والتحليل والتخطيط، والاختباء في الجحور، والجبن، والخوف، والاحساس بالهوان، والقمع. ويرتفع النقد عنده الى الدرجة التي يعلن معها تخلّيه عن الذات العربية المعاصرة تخلّيا يكاد يكون مطلقاً:

يا تلاميذ غزة لا تعودوا
لكتاباتنا... ولا تقرأونا
نحن آباؤكم فلا تشبهونا
نحن أصنامكم فلا تعبدونا

والحقُّ أنَّ هذا النقد الذاتي هنا ليس إلّا امتداداً للنقد الذاتي نفسه الموجه للشخصية العربية عموما. وهو النقد الذي بدأه نزار بعد هزيمة العرب في حرب حزيران عام ١٩٦٧، في «هوامش على دفتر النكسة» ولا سيما في قوله:

... فنحن خائبون
ونحن مثل قشرة البطيخ تافهون
ونحن منخورون
منخورون
منخورون كالنعال

ويحيّي الشاعر في القسم الثالث من القصيدة نضال التلاميذ الصغار، فيراه علامة خير وعافية وخصب، ويربط بينه وبين تحوّل الأرض الخراب الى أرض عامرة بالنسرين دلالة على ابتهاج الطبيعة به. والملاحظ أنّ تحيّة الشاعر تنطوي على مطلبين يأمل أن يتمسّك بهما التلاميذ هما: الاستمرار في الثورة العارمة، والثقة بالنفس وعدم الخوف مما يسميه «بالعصر اليهودي». ومن خلال هذه التحية أيضاً يعرب نزار عن تبنيه الكامل لثورة الحجارة بعد أن فشل العقل العربي السياسي في كسر حالة الجمود التي يعانيها العالم العربي:

يا مجانين غزّة ألف أهلا
بالمجانين إنْ هم حرّرونا
إنّ عصر العقل السياسيّ وَلّى
من زمانٍ فعلّمونا الجنونا

٣. دكتوراه شرف في كيمياء الحجر:

وهي أطول قصائد هذه الثلاثية جميعاً. وهي قصيدة غنائية تقع في قسمين رئيسيْن. ففي القسم الأول يرسم نزار صورة حيّة للبطولة العربية الجديدة مجسدة في الطفل الفلسطيني / رمز النضال العربي الجديد. والصورة بسيطة بل هي مثل أعلى في البساطة. قوامها الفريد: طفل يدرك أنه واقع تحت الاحتلال الاسرائيلي، ويدرك ان هذا الاحتلال أصبح جحيماً بربريّا تستحيل معه الحياة، فيتجه الى مقاومة عدوّه بسلاحه الأوحد: الحجر. ولعلّ أبرز ملامح هذا المقاتل الجديد: الصمود، والإباء، والقدرة على الاحتمال، والمواجهة. إنه ليس بطلاً أسطورياً. ولكنه طفل من لحم ودم لا يقف أمامه شيء:

يرمي حجراً أو حجرين
يقطع أفعى إسرائيل الى نصفين
يمضغ لحم الدبابات
ويأتينا من غير يدين!

ذاك هو إذن الطفل / البطل: يضرب أعداءه في العمق، يهزمهم، ينال منهم، ينتصر، ولكنه يخسر جزءاً من لحمه. يخسر جسده كلّه أو بعضه. ويتضاعف مع هذه الخسارة انتصار آخر. يكبر حلم الطفل المقاتل بالوطن. يتجسّد الوطن في ذهنه حقيقةً واقعة، يتعلّقُ به ويدافع عنه:

في لحظاتٍ
تظهر حيفا / تظهر يافا
تأتي غزّة في أمواج الفجر
تضيءُ القدس كمئذنةٍ بين الشفتين

هذا الطفل / البطل لا يكتفي - من وجهة نظر الشاعر - بالنيل من عدوّه فحسب، بل يتوجّه الى العصر العربي الحالي، «عصر الحشاشين» - كما يُسمّيه - أو «عصر أهل الكهف» الذي يشهد تصدّعاً لا حدّ له في مستوياته المختلفة كافة. وتكون ثورة الطفل / البطل على عصره عارمة. وهنا يحلو لنزار ان يشبّه الطفل / البطل بالإسكندر الأكبر (٣٥٦ - ٣٢٣ ق. م.) أكبر فاتح في التاريخ القديم. والحقّ أن ثورة الطفل / البطل على عصره العربي هي ثورة على السكون فيه، على اللاحرب واللاسلم، على الهزيمة والقنوط، على السقوط المتكرّر، على اليأس المحيق. فاليد التي ترمي الحجر هي الأمل الذي يسطع في ظلام هذا العصر. وحين لا يتحرك شيءٌ في العالم تتحرك هذه اليد، تقولُ إن الإنسان هنا، على هذه الأرض، موجودٌ. موجود بعد أن كادت الصهيونية/ اسرائيل تنجح في نسف صورته. الحجرُ/ اليدُ إذن صرخة على الظلم والبربرية. والطفل مخلوق لا شبيه له.

ومع الزمن تؤتي انتصارات الطفل/ البطل أكلها. تُقابلُ بانتصاراتٍ أكبر من الكون. حركته تشيع الحياة في كل شيءٍ حولهُ: أشجارُ الزيتون تخضرُّ، والضروعُ تمتلىء بالحليب. وفي المقابل نراه يقدم روحه فداءً لوطنه كأنَّ هذا التقديم هو استجابة منه لحنوِّ الحياة عليه. ولكنَّ موته لا يكون عدمياً. إن موته شرط لاستمرار قضيته مشتعلةً حيّةً. موته ولادته. إنه تجسيد للحياة وعنوان لها. موته يحرر الآخرين من الخوف. يخلق منهم مقاتلين مثله. ولذلك فهو لا يموت بل يصبح حيّاً من خلال تقمّص الآخرين لدوره النضالي:

تصرخ مريم يا ولداه
وتأخذه بين الأحضان
يسقط وَلَدٌ.
في لحظاتٍ
يُولَدُ آلاف الصبيان.
يُخْسَفُ قمر غزّاوي
في لحظاتٍ
يطلع قمر في بيسان

وحين يقتل هذا الطفل/ البطل (أو يستشهد) ويشتد القمع الاسرائيلي على الناس ويحس الجميع بأنهم في سجن كبير اسمه الاحتلال البغيض المقيت المميت الممضّ تصبح الحرية حلماً شاسعاً حلماً يتجاوز الشائع والمألوف والمستهلك، حلما عاصفاً متمرّداً:

يدخل وطن للزنزانة
يولد وطن في العينين
ينفض عن نعليه الرمل
ويدخل في مملكة الماء
يفتح أفقاً آخر
يبدع زمناً آخر
يكتب نصّاً آخر
يكسر ذاكرة الصحراء

ومن الجدير بالذكر هنا أن نزار يعيد في نهاية هذا القسم مرّة ثانية بناء صورة الطفل / البطل المقاتل وتشكيل ملامحها من جديد: الصمود والتضحية في مواجهة الصهاينة/ الفاشيست الجدد، الصمود والتضحية في

لقاء حميم مع الحلم بالنصر والتحرير، بسقوط العدو وفنائه:
يرمي حجر الثورة
حتى يسقط آخر فاشستي
من فاشست العصر
يرمي
يرمي
يرمي
حتى يقلع نجمة داوود بيديه
ويرميها في البحر!

أمّا القسم الثاني من القصيدة فهو قسم الأسئلة التي يطرحها الآخرون عن الطفل / البطل ـ بعد الدهشة التي يحدثها في نفوسهم ـ: ماهيته وطبيعته وأسراره. وتأتي هذه الأسئلة من فرقاء متعددين: كالصحفيين، والغيبيين، والسياسيين، والمضطهدين، والطبيعة. وتتصل الأسئلة المثارة كلها «بالسحر» الذي يحدثه الطفل / النبيّ في الكون، والتغيير الذي يخلعه على الأشياء. كما تتصل أيضاً بتفرّده في إحداث انقلاب جذري شامل في المناخ السائد / مناخ الصمت والهزيمة، والاستبشار بمقدمه باعتباره حدثاً غير عاديّ تبدأ معه الحياة وتستمر به:

من هو هذا الآتي
من أوجاع الشمع ومن كتب الرهبان
من هو هذا الولد التبدأ في عينيه
بدايات الأكوان
من هو هذا الولد الزارع
قمح الثورة في كل مكان

***

بقي أن نضيف الى كل ما سبق ثلاث نقاط رئيسية:

الأولى: ان القصائد جميعها متماسكة من الداخل لا نكاد نجد تخلخلاً في بناء أيٍّ منها. وقد اكتست ـ على العموم ـ بمسحة مشرقة من التفاؤل المطلق بانتصار الحق العربي في فلسطين وانتصار الإنسان فيها رغم بطش الطغاة. ولا شك أن هذا التفاؤل يدعونا الى القول إن نزاراً لم يفقد إيمانه المطلق بالذات العربية رغم نقده الشديد لها.

الثانية: إنّ تعويل نزار على الطفولة العربية في فلسطين واستبشاره بانتصاراتها هو تعويل على الجيل الجديد من أبناء العالم العربي، الجيل الذي يضع فيه الشاعر كل ثقته وكل آماله لأنه يرى فيه اليقظة وعلوّ الهمة واستشعار الخطر. وعلينا أن نلاحظ هنا أنّ إيمان نزار بهذا الجيل الصغير يعودُ الى عام ١٩٤٨، عام النكبة الفلسطينية الكبرى. فعلى إثر هذه النكبة كتب نزار قصيدة جميلة من قصائد البدايات هي قصة راشيل شوارزنبرغ. وفيها يتحدّث عن امرأة يهودية من ضحايا الحرب العالمية الثانية لاقت الاضطهاد في أوروبا على يد النازيين ثم ما لبثت ـ بعد ان انتهت الحرب ـ ان هاجرت الى فلسطين بقصد الاستيطان فيها. وقد كَرَّسَتْ حياتها هناك لخدمة الإرهاب الصهيوني وقتل العرب. وفي أيضاً يشير نزار الى الجرائم التي ارتكبها اليهود في فلسطين عام ١٩٤٨ من خلال حديثه عن نُوّار / الضحية الفلسطينية، ومن خلال حديثه عن عائلة فلسطينية قتل المستوطنون الجدد / يهود أوروبا عائلها الأكبر. وقد أعلن نزار منذ السطر الأول من هذه القصيدة أنه يكتبها للصغار العرب / الجيل الجديد لأنه يعقد عليه العزم في مقارعة العدو وهزيمته:

أكتب للصغار
للعرب الصغار حيث يوجدون
لهم
على اختلاف اللون
والأعمار
والعيون
أكتب للذين سوف يولدون
لهم أنا أكتب
للصغار
لأعين يركض في أحداقها النهار
أكتب باختصار
قصة إرهابية مجنّدة
يدعونها راشيل
قضت سنين الحرب في
زنزانة منفردة
شيّدها الألمان في براغ

والطريف في الأمر أن إيمان نزار بالطفولة العربية / رمز المستقبل والقوة قد تجدّد تجدّداً قوياً وعميقاً بعد هزيمة العرب في حرب حزيران عام ١٩٦٧، وخاصّة في «هوامش على دفتر النكسة» التي قرّع فيها الذات العربية ما شاء له التقريع، فلما لم يجد فيها إلا السلبية والخواء، اتجه الى الحلم بولادة الجيل الرائد، الجيل المنتصر، الجيل المغيّر، الجيل المتمرد على قيم الهزيمة، على شاكلة قوله:

نريد جيلاً غاضباً
نريد جيلاً يفلح الآفاق
وينكش التاريخ من جذوره
وينكش الفكر من الأعماق
نريد جيلاً قادماً مختلف الملامح
لا يغفر الأخطاء لا يسامح
لا ينحني لا يعرف النفاق
نريد جيلاً رائداً عملاق

***

يا أيها الأطفال
من المحيط للخليج أنتم سنابل الآمال
وأنتم الجيل الذي سيكسر الأغلال
ويقتل الأفيون في رؤوسنا
ويقتل الخيال

الثالثة: قدرة الشعر على الالتحام بالحياة ولا سيما بالجانب المتمرد منها ممثّلاً في ثورة الحجارة. ولا شك أن هذا الالتحام هو اختبار جديد لحركة الشعر العربي الحديث كلها. اختبار من حيث قدرة الشعر على الدخول في عصب الحياة ونقل التجربة نقلاً فنياً صادقاً يموج بالحياة والسخونة والدرامية بعيداً عن الوصف الميكانيكي والنقل الفوتوغرافي. وفي ذلك يقول نزار: «إنني أعتقد ان أطفال الحجارة نقلوا الشعر العربي من حال الى حال، ومن مرحلة الى مرحلة. كما اعتقد أنهم أدخلوا الشعر العربي الى حداثة من نوع جديد: هي حداثة المعاناة والواقعية لاحداثة الغموض والتغريب والدهاليز الباطنية». وعلينا ان نتذكر هنا ان الشعر العربي الحديث قد خاض تجربة شبه فاشلة حينما حاول الشعراء العرب في الخمسينات والستينات من هذا القرن استلهام نكبة ١٩٤٨ والتعبير عنها في الشعر. وقد أجمع نفر غير قليل من النقاد العرب المحدثين على أن هذا الشعر كان مقصراً تقصيراً كبيراً في هذا المجال (ويمكن بهذا الصدد الرجوع الى الآراء المنشورة في كتاب الشعر العربي في مأساة فلسطين (القاهرة، ١٩٦٤) لكامل السوافيري، وفي مجلّة الآداب (بيروت) عدد ٣، آذار/ مارس ١٩٦٤). □

◆

عبد الله الشحام:
ناقد وشاعر من الأردن.
له مجموعة شعرية بعنوان «دمي كتابة ووجعي أوقات وزمني لا ينتهي».

عندما تستعيد

محمد برادة

«ألف ليلة وليلة أو الكلام الأسير»

جمال الدين بن الشيخ

منشورات جاليمار . باريس . ١٩٨٨

■ طوال خمسة وعشرين عاماً، وبصبر ودأب، استطاع الدكتور جمال الدين بن الشيخ أن يحتل في مجال الدراسات العربية والنقدية مكانة متميزة، لكونه يجمع إلى اطلاعه الواسع على التراث العربي الإسلامي وعلى مناهج النقد الحديثة، طاقةً شعرية ذات خصوصية (نشر عدة دواوين بالفرنسية) وحضوراً عُمْقياً في ساحة الثقافة الفرنسية والعربية. وقد كان المنطلق الذي أثار إليه الانتباه هو أطروحته الهامة عن «الشعرية العربية في القرن الثالث الهجري» (١٩٧١) والتي أفضت به الى أسئلة جديدة تخص جزءاً من النصوص العربية المهمّشة مثل تلك التي تتحدث عن المعراج والقيامة وقصص الأنبياء والحكايات العجيبة المشتملة على تخييل ملفت للنظر؛ ومع ذلك فإن النقد العربي لا يكلّف نفسه عناء تحليلها ومُساءلتها. من ثمّ هذا الانتقال، عند ابن الشيخ، من الشعر العربي القديم إلى ألف ليلة وإلى النصوص الميثولوجية. يقول عن هذا الانتقال: «تبيّن لي بعد الانتهاء من أطروحتي عن «الشعرية العربية»، أن الإطار النظري الذي وجّه مشروعي العام في البحث والتحليل، لم يكن يستجيب لجميع الأهداف التي كنت أتوخاها. بعبارة أخرى، فإن المنهج الذي اتبعته والأسئلة التي انطلقت منها لم تستطع أن تحل جميع المشكلات، فأحسست أن موضوعات أساسية تفلت من بين يدي لأنني اخترت إجراء حوار سهل مع الشعر العربي ضمن طرائق تحليلية أكاديمية لا تُطاول مجموع عناصر الإشكالية. تبيّن لي، إذن، بعد المراجعة، أن هناك موضوعات وأسئلة أخرى لم أتطرق إليها في حواري مع الثقافة العربية ـ الإسلامية. هذا هو ما أقنعني بضرورة تغيير منهجي وتوسيع مجالات البحث..» (من حوار معه نُشر في «الكرمل»، عدد ٢٧، سنة ١٩٨٨).

وبعد سنوات من العمل المتواصل في إطار حلقات الأدب العربي في القرون الوسطى التي يُديرها ابن الشيخ بكوليج دو فرانس، أصدر هذا الشهر كتاب: «ألف ليلة وليلة أو الكلام الأسير» مشتملاً على خمس دراسات تحليلية لبعض الحكايات مع مقدمة واستخلاصات يُبرز فيها التصور الذي صدر عنه في تحليل النصوص، والأسئلة التي وجّهت «مغامرته» مع ألف ليلة وليلة. والواقع أنه منهج مركّب يستمدّ من أبحاث مورفولوجية الحكاية وشعريتها ومن الدراسات المقارنة للأساطير ولكتابات المتخيَّل، وأيضاً وبالأخص من حس الشاعر المستبطن لدى جمال الدين بن الشيخ.

ولا شك أن هذه الدراسة ستصبح معلماً أساسياً ضمن مجموعة الدراسات التي تناولت ألف ليلة، لأنها تجمع بين التحليل التفصيلي الدقيق، والإبداع النقدي الملتقِط لأسرار العلامات والرموز والفضاءات القصصية المتنوعة. وفضلاً عن ذلك فإن ابن الشيخ يتميز عن الدارسين السابقين له، بكونه يختار منظوراً يُحرّر ألف ليلة من ثقل المقاربات التاريخية ومن الإسقاطات الأيديولوجية الجاهزة على نحو ما فعل الدكتور خليل أحمد خليل في كتابه «مضمون الأسطورة في الفكر العربي» (دار الطليعة، ١٩٧٣)، حيث يختزل ألف ليلة إلى سجلٍ لمباذل الملوك والأمراء والتجار، وإلى صور مجسِّدة لعبودية المرأة وتسليط القمع عليها... نقيضَ هذه النظرة القائمة على الإسقاط، يعمد ابن الشيخ إلى تناول ألف ليلة بوصفها نصوصاً تخييلية تمزج الواقع بالحلم، والتاريخي بالأسطوري، ومخزونَ الذاكرة بمنطوق الألسنة المرتجِلة. إنها قبل كل شيء، نصوص مفتوحة، لم تتجمد عند صيغة ثابتة، ولم يكتبها شخص واحد، بل عرفت صياغات مختلفة وإضافات وحذُوفات، ولكن الجوهر قائم لأنه متصل بالتخييل، وبتلقائية المخيلة الشعبية، وباستمرارية اللاوعي وطفراته. بهذا المعنى، لا يمكن اعتبار ألف ليلة مجرد حكايات للتسلية واستقدام النوم. إنها ـ حسب معالجة ابن الشيخ ـ ذخيرة للثقافة العالمية تكتنز رموزاً وعلامات وأمشاجاً أسطورية تستعيد دلالاتها ضمن الإطار العام للثقافة الإنسانية في مراحلها الأولى، وحسب طرائقها التعبيرية العجائبية التي تتيح الإفصاح عن المكبوت والمخالف للأعراف، والمتمرّد على القوانين. فقصص ألف ليلة عنده، هي: «ذكرى مُلتهبة ومكان لمأساة الحب المستحيل الخالدة». وهذا ما يقتضي إعادة النظر في طريقة التعامل مع نصوصها لنكُفَّ عن اختزالها إلى خُطاطات وبنيات، أو الى مجموعة تيمات وحِكم متشابهة.

ومنذ البداية، يطرح ابن الشيخ عدة ملاحظات وأسئلة اعتمدها في محاورته لنصوص ألف ليلة وليلة. فهي عنده نصٌّ متعدد، سواء على مستوى التأليف أو على مستوى اللغات والرموز. وهي أيضاً نصوص «مهمَّشة» داخل الثقافة العربية الإسلامية الرسمية، رغم انتشارها الواسع وتداولها واستحواذها على مخيلة الناس، خاصتهم وعامتهم. ذلك أن الرقابة «الأخلاقية» تتضافر مع ممثلي البلاغة والفصاحة لتجعل الوضع الاعتباري (le statut) لألف ليلة دون المستوى الذي يخولها الارتقاء الى مملكة النصوص «الرفيعة» المعتَبَرة... فهل تنحصر أدبية النص في اعتبارات لغوية مفترَضة؟ أم أن الأدبية يمكن أن تتحقق عبر التخييل واللغة البسيطة المحكية المفتوحة على صياغات لا محدودة؟ هذا أحد الأسئلة التي يحاول ابن الشيخ الإجابة عنها من خلال التحليل والمقارنة والتأويل.

إلى جانب ذلك، يهتم الدارس بتحديد العلائق التي تقيمها ألف ليلة مع نفسها، أي تجلية الصورة التي تقدمها هي عن الطريقة التي تُمثِّل بها داخل مُتخيَّلها الخاص: «... فما دامت ألف ليلة بناءً غُفلاً صنَعتْه عدة قرون وتأصّل في ذاكرات بعيدة، فإنها لا تستطيع أن تحاكي سوى ذاتها. وأنا لا أطلب منها أن تتكلم إليّ، بل أن تتحدث إلى نفسها فتُتيح لي أن أفاجيء لغتَها...» (ص ١٦).

هكذا يحرص ابن الشيخ على أن يُخلّص ألف ليلة من التقويمات الكثيرة المسبَقة التي توارَتْ خلفها الطاقةُ التخييلية وحَجَبَت عنّا طراوتها وقدرتها على الإمتاع والإدهاش. إنه يضرب صفحاً عن المواقف التي تجعل من ألف ليلة

جمال الدين بن الشيخ شاعر وكاتب وباحث من الجزائر. هاجر الى فرنسا في بداية الستينات واستقر بها وانخرط في سلك التعليم الجامعي. نشر سنة ١٩٦٥ كتاباً عن «عقلانية ابن خلدون» (دار هاشيت)، ثم أمضى عشر سنوات في تحضير أطروحته عن «الشعرية العربية في القرن الثالث الهجري» والتي صدر جزء منها عن دار أنتروبوس ١٩٧٥.

نشر عدة دواوين شعرية بالفرنسية منها: «الصمت سبق الى السكوت» ١٩٨١، «حالات الفجر» ١٩٨٧، وسيصدر له ديوان بعنوان «الرجل القصيدة» عن دار Actes-Sud، وعن دار بوشيس سيصدر ديوان «الغياب الخالد».

يشرف الآن على ترجمة جديدة لألف ليلة وليلة ستنشر في سلسلة «لابلياد» الشهيرة بدار غاليمار. أنجز أخيرا، بمشاركة عدد من الباحثين العرب، القسم الخاص بالأدب العربي من الجاهلية إلى الآن، والذي سيصدر ضمن القاموس العالمي للآداب، عن دار Press Universitaires de France.

ألف ليلة وليلة تستعيد صوتها

انعكاساً لفترة تاريخية، أو التي تعتبرها محاكاةً لنزوات وأهواء تشخِّص لنا مآسي وفضائل يمكن أن نتخذها ترياقاً وقائياً أو تطهيراً حسب المفهوم الأرسطي . . . بدلاً من ذلك، يقرأ نصوص ألف ليلة على أنها ثمرة تخييل وروايات حبّ، لها منطقها الخاص في السرد والحكي ورسم الشخوص والفضاءات، ولها حيويتها المتمثلة في نقل لغاتٍ ضائعة، واستنطاق رغائب وشهوات كامنة تستعيد كامل حضورها عبر المتخيَّلات مُستغنيةً عن «الزيّ» اللغوي البرّاق.

كيف، إذن، يقودنا ابن الشيخ إلى الدخول في عالم ألف ليلة من أبواب غير مألوفة؟ وما هي النفحات المنعشة التي يُهديها إلينا؟

يشتمل الكتاب على تحليل خمس حكايات هي: الحكاية ـ الإطار الواردة في مُستهلّ الليالي، ثم حكاية الوزير نور الدين وأخوه شمس الدين، وحكاية قمر الزمان وبدور. وحكاية أبو صير وأبو قير، وأخيراً حكاية حاسب كريم الدين وملكة الحيّات. وقد اختار هذه النصوص على أنها روايات حبّ تُشخص بجماها وامتدادها، جوهر ألف ليلة وتُسعف أكثر على توليد الاستعارات والمجازات. وفي هذه النماذج نلمس بوضوح مجابهةً وصراعاً بين الرغبة والقانون، وهو العنصر الذي سيعتمده ابن الشيخ في قراءته. لكن تحليلات الكتاب تأخذ طابعاً حلزونياً يتنامى تدريجياً قبل أن يستكمل إهابه وسماته؛ فكل دراسة تتناول جانباً لتقدم لنا في النهاية، حصيلة متعددة الجوانب، تبدأ بتجْلية مكوُّنات النص السردي واكتشاف إواليات إنتاج المعنى لتنتهي بإبراز دلالات الوجود الجوهرية التي يمكن قراءتها وتأويلها على ضوء الاستعارة الكونية وعلى ضوء عناصر المتخيَّل المتداخلة بين الثقافات.

في القسم الأول، يتناول ابن الشيخ أربع حكايات بالتحليل المفصل ليوضح تحوّلات المعنى من خلال تحوّلات التركيب والبناء، ويركّز جهده على تحديد خُطاطة مولّدة تفعل داخل كل حكاية وتتوفر على عناصر ذات وظائف متقاربة. ويتوقف عند الوضع الاعتباري للفاعلين وللحدث داخل الحكاية، وعند بنيات الاستقبال من خلال حلقات المحكي وقراءاته الخاصة. وفي دراسة أخرى عن حكاية قمر الزمان وبدور، يربط بين توليد المحكي واستراتيجية المعنى، فيوضح أن نموذج هذه الحكاية يتخلّق من انبثاق المعنى الذي يحدّد مشروعاً يولّد تحقيقُه النصَّ السردي. ويعتمد هذا النموذج على صيغة ثلاثية من الفاعلين يُقسمها إلى: فاعل لـ، وفاعل بـ، ومُخبِر. وهذا التكوين الشكلي يسمح باستخلاص جدلية المعنى القائمة داخل الحكاية.

في القسم الثاني من الكتاب المعنون بـ «تحولات المتخيّل» يقدم ابن الشيخ من خلال حكاية حاسب كريم الدين، تحليلاً مفصلاً للفاعلين الثلاثة الأساسيين رابطاً كل واحد منهم بمنظور دلالي هو بمثابة مفتاح لاستجماع خيوط هذه الحكاية الطويلة. هكذا يحلل على التوالي: حاسب كريم الدين من خلال طقس المسارّة، وبلوقية من خلال رحلته السماوية، وجانشاه من خلال خيال الرغبة. ويلاحظ المحلل أن هذه الحكاية المشتملة على ثلاث حكايات متباينة الموضوعات ومستقلة عن بعضها سردياً، هي مع ذلك متكاملة على مستوى المتخيَّل الذي يجمع بين قصة العشق المستحيل والرحلة إلى السماء بحثاً عن الحقيقة. وبعد أن يعقد مقارنات بين هذه الحكاية وبين أجزاء من أحداثها وَرَدت في كتب أخرى مثل قصص الأنبياء للثعالبي، يخلص ابن الشيخ إلى أن الحكاية لا يمكن أن تُختزل إلى مشروع واحد، بل هي نصٌّ تتجمع داخله الدلالات والفضاءات الدّالة. وعلى ذلك يؤكد بأن: «الحكاية ليست جنساً سردياً وحسب، وإنما هي موضع لتشغيل جميع أنواع الأساطير. صحيح أن الحكاية تحكي وتأخذ الكلمة، إلا أنها وهي تفعل ذلك، تُشخِّص وتُحاكي وتُجري الأشياء. والمشهد الذي تُعيد تقديمه يُعيد الحياة لمتخيَّلٍ يتكوّن فيما هو يُفصح عن نفسه. . .» (ص ٢٢٩).

من هذه الزاوية لا تنحصر أهمية ألف ليلة وليلة في طرافة الحكاية أو حلقية البناء، بل تتمثل أساساً في «استراتيجية الخطابات» التي يتيح هذا الشكل إنتاجها ليجعل منها بحثاً ثلاثي الأهداف وينتمي الى طبيعة واحدة. وهذا البحث يطمح الى اكتشاف أسرار الكون، وأسرار الآخرة، وأسرار الحب والموت. من ثم يمكن القول مع ابن الشيخ، إن حكايات ألف ليلة: «لا تحكي، بل تُقيم تواصلاً مع الرغبة. إنها تندرج في عُمق الغياب وتسعى لإلغائه».

إن هذا العرض الموجز لكتاب «ألف ليلة وليلة أو الكلام الأسير» يوضح حجم الرهان الذي يتقصَّده الدكتور جمال الدين بن الشيخ من وراء قراءته الجديدة للرائعة التي لم تحْظ، على مستوى النقد، إلاّ بقراءات مُشككة في قيمتها الأدبية والفنية. وهو رهان لا يزعم صاحبه أنه كسبه لأنه يعي قبل غيره، أن أسئلة كثيرة لا تزال بحاجة إلى أجوبة، وفي طليعتها تحديد وظيفة الحكاية داخل الثقافة العربية سواء العالِمة منها أو الشعبية، وتعميم تطبيق الخُطاطة المولّدة على نصوص حكائية مختلفة قبل صياغة نظريّة كاملة لتفسير تكوّن الحكاية وتوليدها.

إن هذه القراءة التي يقترحها ابن الشيخ تفسح أمامنا الطريق لتَمَلُّك ألف ليلة في إطارها الأدبي وحياتها الداخلية المثيرة للخيال والمحرّضة على التأمل والحلم والاشتهاء. إنه يحيلها الى واقعٍ مكتفٍ بذاته، مقنع بمنطقه وإوالياته وعوالمه. ذلك أن: «الواقعية لا تتمثل في أن يحاكي العمل الأدبي الواقع، بل في أن يغدو ذلك العمل واقعاً» (ص ١٦)، وهو مفهوم يحرر الليالي من السلبية التي أُسقطت عليها، ويرجع اليها صوتها وكلامها لتمارس من خلاله حضورها الفاعل. ومثل هذا المسلك في البحث والتحليل هو ما يتيح للثقافة العربية ـ الإسلامية أن تستعيد ذخائرها الأدبية ضمن اهتمامات الحاضر وضمن أسئلة الصيرورة والتحوّل. وبهذا الفهم العميق نضع حدّاً للرقابة غير المبرَّرة التي تُسَلَّط من حين إلى آخر على ألف ليلة التي هي أسيرة التشويه والقراءة السطحية. ومثل هذا الكتاب، يذكرنا بأنها كُلٌّ لا يتجزأ، تضم مغامرات الجسد والروح، وتضجّ بأصوات الأمراء وصرخات الصيادين والإسكافيين والحمّالين. . ومن خلالها وصلت إلينا هذه الحكايات الملأى بالمتعة والأسرار. وصلت مخترِقةً كل الحواجز ومتحدّية مقاييس البلغاء المتجمّدين والأخلاقيين المتطهرين. إنها بحق، وكما يقول ابن الشيخ: «نصٌّ ـ ملجأ، وفضاء يُسمَع داخله كلام ظلّ ممنوعاً بين جدران الثقافة العربية ـ الإسلامية» □

«ألف ليلة وليلة» فضاء يسمع داخله كلام ظلّ ممنوعاً بين جدران الثقافة العربية الاسلامية

محمد برادة:
كاتب من المغرب، يكتب الدراسة الأدبية والنقدية والرواية. آخر نتاجه المطبوع هو رواية بعنوان «لعبة النسيان».



«في البدء كانت الأنثى»

شعر

سعاد الصباح

شركة «رياض الريّس للكتب والنشر» . لندن . ١٩٨٨

■ مثل البصارة التي كيفما رمت أصدافها حدّثت ولا حرج، تعتبر سعاد الصباح أن كل كتابة، كل خاطرة، كل ومضة. وكل تعليق، إن لمستها بالقلم أصبحت شعراً. وبناء عليه فالتشفيف والتخزين والترميز والتكثيف ليس من همومها. فما يهمها من الشعر أولاً وآخراً أن يكون صوت سيدته. وتمرير الصوت عندها قلما يصطدم بعقبة أو يتوقف أمام حاجز أو سؤال. كأنها، في مزاجها الفوّار، مهرّبة نجحت في عملية كبرى وأفلتت تحتفل بلا هوادة!

إلا أن البوح والسجية وحدهما ليسا سوى روليت روسية بالنسبة الى الشعر. مرّات يطلقان شهاباً رائع الألوان، ومرّات مجرّد تكّة خافتة. وهذه المقامرة التي تخوضها الشاعرة علناً لتستمد مطيها من الظرف الانساني أو المفارقة الانثية، كونها امرأة من الخليج، رافضة، متمرّدة، طليعية، بالقياس الى مواطناتها. لكن برغم أهمية هذه الخلفية في المنظور الاجتماعي ـ السياسي ـ التاريخي، على النقد أن يتعامل مع الشعر كمادة إبداعية مستقلة، قائمة بذاتها، لأن الشعر صوت وليس صدى.

«أصرخ أحبك

فيترك القمر بيته.. وزوجته.. وأولاده

ويندس تحت شراشفي».

لطيف. أما:

أصرخ: احبك

فتترك الحمائم سقوف الكنائس

لتعمر اعشاشها

في طيّات شعري

فتكرار غير مجد للتهويمة نفسها، من شأنه الارتداد على الاضاءة الاولى بالشحوب. لأن الشعر يستمد كيمياء دهشته التي تحول الكلام الى أعجوبة، من فرادته، وإلا تحولت كل أعجوبة الى كلام، فاقحام على الشعر.

صحيح ان الشطب والاختزال من الجراحات المؤلمة، لكن أيّها أبقى: اللآلىء المنتشلة من الأعماق بعد غوص وكدّ أم تكسرات الضوء العابرة على صفحة الماء؟ □

«مرح الغربة الشرقية»

شعر

عبد القادر الجنابي

شركة «رياض الريّس للكتب والنشر» . لندن . ١٩٨٨

■ لعلّ أصفى أصوات عبد القادر الجنابي في «مرح الغربة الشرقية» قصائده المتوجهة من الداخل الى الخارج بصورة مستهدفة، حيث تتجمع صيغته المتميزة في جَيَشان يغفل التمحيص المدقق في العاطفة، وحيث يتورع الشاعر عن تشذيب المعالم الظاهرية لتلك العواطف، سامحاً لقارئه أن «يعرف» مفاتيح القصيدة، دون صداع!

بكلمة أبسط: تلك القصائد المتمحورة حول نقطة محسوسة، تتفجر لديه بمخزون اللاوعي أكثر مما يخيّل اليه عندما يلهو بالضربات السريالية ومعادلات الالفاظ، لهواً مجانياً، يقرب مجال البهلوان حيناً والبهلول أحياناً.

ويبدو أن الجنابي يناوش نفسه، فكأنه يستقل قطاراً الى مكان مخالف لمقصده، عارفاً سلفاً انه لا يقوم بالرحلة المطلوبة، بل برحلة رديف، بديل، وعلى سبيل تلغيم الاحتمالات من كل الجوانب. «لنرى ما يمكن ان يحصل لو...». لكن في المحصلة النهائية، ما يبلغنا من الجنابي على أفضل وجه، أي بتواصل غير مشوش، قصائده الأقل آلية والأكثر خطابية. تراه مرتاحاً في اللغة وفي «القول» حين يكتب متوجهاً الى مثال: الى روح محددة. حتى ولو كان المثال رمزياً أو من ضروب المصادفة.

«انكِ

تجسين قلبك

وهو لا ينبض»

في عري هذه الصورة تشريب غنائي يحيل القاريء بكلمات قليلة الى مناخ السديم، ويضعه في قبضة النأي عن حركية الحضور. أمّا: «حذاقتي الشعرية رميتها في زقاق» فمحاباة وضرب سقيم من ضروب العبث والهرج، نتيجتها دغدغة بليدة سريعة الشحوب.

من جهة أخرى يسرف الجنابي في عمليات السكّ والحفر والادغام، مخترعاً أو مستنبطاً مفردات يوزعها في قصائده. مرّات تفرقع وتنجح محاولته تنفير اللغة، مثلما يفعل متسلل الى اصطبل وفي يده حديدة حامية يلسع بها الخيول، فتنفر فاقدة صوابها. لكن تلك المفردات كثيراً ما تسبب عسراً في التواصل مع النص وتخلق تكييفاً غير مناسب. كأن أحد الخيول رفسنا قبل أن نلسعه!

وعموماً يترك الجنابي أثراً تحريرياً في قارئه، لعلّه هو العلامة الفارقة بامتياز في الجنابي شعراً وشاعراً □

«لا نرث الأرض»

شعر

فوزي كريم

شركة «رياض الريّس للكتب والنشر» . لندن . ١٩٨٨

■ أليس أكثر العذابات تعذيباً أن يحب المرء شيئاً، وكلما راوده نأى أكثر فأكثر؟

لتلك المطاردة لهاث حارق يلفحنا بجفاف في قصائد فوزي كريم الاخيرة، عبر ديوانه «لا نرث الأرض». ويبدو الشاعر لاجماً خيوله بالرغم من عنف أزمته، يحجم إحجاماً واعياً، قاسياً، عن التورط في لحم قصيدته، منفطراً خارجها، كاتباً «حول» مقصده بدلاً من التفجّر بالتجربة. بل تبقى تجربة فوزي كريم أسيرة النمط والترتيب والتدقيق اللفظي، متعارضة مع موضوعها المناقض، في جوهره، للأسلبة التي يتقصدها الشاعر.

وهذه الانتقائية الكلفة بتطهير المفردات وتدجين التجربة من شأنها الاضرار بتدفق الحالة الشعرية وحجبها عن القاريء.

ممَ خائف فوزي كريم؟

إنه يشف، من خلال سطوره. مرتعباً كأنما ضراوة كبرى تحوم فوق رأسه. ومهما أوغل في اقصاء وجوده عنها هدرت حوله أقوى فأقوى.

«أتأمل وجهاً مجدوراً

ولساناً مبتوراً

لنديم الليل».

نادر هذا النوع من الصفاء حيث المفردات، في شعره، متخلصة من ذبذبة التوكيد والتمحيص. فالتشوش سرعان ما يزحف الى القصيدة منتزعاً وقعها الداخلي، حافظاً هيكلها: المبنى الأشد صلابة لديه.

ذلك انطباع عام تخرج عنه حفنة قصائد مثل «الشاعر ١٩٨٥» عالمها متجانس، متماسك، عفوي الى حدّ بعيد. ويخيّل الى القاريء أن فوزي كريم يحتطب قصيدته احتطاباً، وإذ يمضي ليلته مع قليل من القش، لا يدفىء ولا يردّ برداً... والبرد قارس مضاعفاً في الغربة:

«... سمعي ثقيل

وأشعر بالبرد. هذا شتاء طويل

سأذهب كي أحضر المدفأة...» □

«بحيرة المصل»

شعر

يحيى حسن جابر

شركة «رياض الريس للكتب والنشر» . لندن . ١٩٨٨

■ الشاعر الذي يدفعك الى قطف كلماته في تمهل وأناة وشغف، كان دائماً وسيبقى ذلك الجارف شعره من كبد حياته. وحياته هنا هي موته أيضاً. وهي حياة عواطفه وعلاقاته ومداره ومداه. على هذا الأساس يحيى حسن جابر اكتشاف يستحق مدالية. وما فوزه بجائزة يوسف الخال على مجموعته الأولى «بحيرة المصل» سوى بداية لما سيحصده في المستقبل إذا أكمل بمثل تلك النبرة المستقلة، والمتحررة من كل اسقاطات الماضي، قريباً وبعيداً.

انه شاعر ينهض من أشلائه. خطوطه العريضة هي «الخطوط العريضة» للشعر في أقصى مداخلاته عبر التاريخ: الحرب، الحب، الموت. أما خيوطه المشتبكة ضمن ذلك المثلث فهي مسلولة من كيانات عالمه التشظي في كل اتجاه. وبقدر ما يمعن اغراقاً في مشاهده ومشاهداته تطفو ضحكته العابثة: فوزه الوحيد في خضم أخرق من الهزائم والخسائر:

«ما يذكره
حين يموت
سيضحك على المشيعين
وما يزعجه في الجنازة
انك تبكين
وهو كدوري يراقبك
من سروة مطلة
على مقبرة العائلة»

بين التوهم التحرري عن طريق الغناء وبين الرأي الساخر والمشهد العاري يرتسم فضاء بلد مبدّد، تفرفطت عقوده بضربات عنيفة، متلاحقة، وتعقّد الوجود فيه الى حدّ جعل الحياة معلقة على الدوام في مواجهات قصوى، حيث اللحظة نصل ومجالات اللهو والتأمل والافلات خارج قبضة الراهن والمفروض، نادرة إن لم تكن معدومة. من هنا يأتي صوت يحيى حسن جابر كارثياً بالمعنى الاغريقي للكلمة. غصته قانية. وما تلك القهقهات المتفرقة سوى البديل المكابد للنواح الداخلي.

مع بعض التمرين على ضبط الايقاع وشحذ طاقة التنصت الى النبض الداخلي للقصيدة، إضافة الى ضرورة الاقلاع عن اغراءات الانشاء، يمثّل يحيى حسن جابر مكاناً متقدماً في الرتل الطالع من شعراء قصيدة النثر العربية □

جاد الحاج



مرتكزات الشعريّة العربيّة

وعناصرها ومراجع إقتراحاتها

حاتم الصكر

«في الشعرية»
كمال أبو ديب
مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. ١٩٨٧

■ يحق لنا ـ ونحن نعاين تأريخ نشأة النظرية الأدبية وتطورها أن نقول إنها انفقت أجمل سنوات عمرها وأكثرها فتوة في اكتناه أسرار وجودها والبحث عن مغزاها. وذلك بالطبع أدى الى إغفال البحث عن الوظيفة الأدبية وأرجأ الاجابة عن السؤال الجوهري الدائر حول ما يجعل (النص) أدبياً.

في الشعرية خاصة، كانت النظريات الجمالية الى عهد قريب تكتفي بالاجابة السالبة، فالشعر هو قسيم النثر. ضده الذي ينافر صفاته كما ينفر من آسمه. لا شك أن القول بهذا «الفرق» يحتم من جهة أخرى إلغاء الفرق بين (النظم) و(الشعر) وبين (الوزن) و(النظم) وبين (الإيقاع) و(الوزن)... وهكذا.. (وسيترتب على ذلك لاحقاً التفريق بين مفردة شعرية وأخرى غير شعرية. وموضوع شعري وموضوع غير شعري. وهذا ما ترفضه الحداثة).

وفي بواكير التأريخ النظري نعثر على (شعرية) خصّ بها أرسطو التمثيل بكونه المحاكاة عن طريق الكلام، وانهمك في التمييز بين الاجناس الأدبية ضمن مجال المحاكاة أو رجوعاً اليها. وذلك ما يكمله كتابه في «الخطابة».

وقد ظلت الأجناس الأدبية سداً أمام نشوء تشخيص جمالي جديد للشعرية بفعل روح التقليد وهيمنة الأنواع الكبرى على المنجزات النصية تبعاً لهيمنة الموضوعات الكبرى وما شيّده الأدب الكلاسيكي من مآثر خالدة. كان امتحان براعة الأجيال التالية متلخصاً في القدرة على محاكاتها أو إحيائها.

أي أن الشعرية لم تكن إلا شعرية النموذج ذي السطوة الخرافية. ومع الاتجاه الى الحداثة، والبحث عن سبل جديدة، جرى اطراح الخصائص النموذجية العامة، ودبت الحياة في النصوص ذاتها لتخلق حياتها هي، ولا تكتفي بالأمانة الوراثية للماضي.

تبع ذلك ما دُعي في نظرية الأدب بوحدة الفنون وزوال الحدود بين الأجناس الأدبية، فصار السؤال عن (شعرية) النص قائماً يتطلب الإجابة التي تأتي من مواقع مختلفة.

من هنا وُصفت الشعرية بأنها مفهوم متغير، ليس قاراً أو نهائياً، شأنها في ذلك ـ وهي خصيصة داخلية تتعلق بالنص ـ شأن الحداثة.

يكتشف «فاليري» لاحقاً أن الشعرية اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو بتأليفها شرط أن تكون اللغة فيه هي الجوهر والوسيلة في آن واحد.

لكن العصر الحديث يضع لها مرادفاً جافاً. إنها علم الأدب ـ كما يرى «ياكوبسون» و«رولان بارت». وهي علم موضوعه الشعر (جان كوهين) وقد تسري قوانينها في النثر أيضاً (باختين في دراسته: شعرية دوستويفسكي).

ان وصف النص الشعري بأنه «ما ليس نثرياً» لم يعد وصفاً كافياً.

ذلك أن: ١ـ الشعر ذاته لم يكتف بمفارقة النثر من خلال النظم.

٢ـ النثر أيضاً لم يعد كلاماً مباشراً يُرسل ما ليس شعرياً

هذا الاقتراب المتقابل، تطلب النظر في جوهر العملية الشعرية والتدقيق في تكوّن الظاهرة الأدبية.

يعطي الرومانسيون أجابة أخرى.. فهم إذا رفضوا ربط الأدب بالموضوعات الكبرى المقلدة، راحوا يربطون الأدب بالذات ربطاً وثيقاً تنعدم فيه المسافة بين الكاتب وموضوعه.

لقد برزت الذات وامحى الموضوع لأن المنظور تلاشى تماماً. وحين تنبه منظرو الأدب الحديث الى تفسير الظاهرة الأدبية وجدوا أن الكاتب يحتل أرض النص وفضاءه، ويهيمن عليه دون أن يدع فسحة لرؤية ابنيته. هكذا أقصي الكاتب في الإجراء النقدي ليظهر النص دون احتفاء بما يرسل الينا من معانٍ.

إن الشعرية ـ يقول تودروف ـ لا تسعى الى تسمية المعنى بل الى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل. وهي مقاربة للأدب، مجردة وباطنية معاً، تستنجد لاستنطاق النص الأدبي بوسائل مختلفة.

لكن الشعرية في بداياتها. وما دامت مفهوماً متغيراً فإن وصفها أو **رصدها ليس إلا محاولة القبض على جوهرها في حالة** بين حالتين: ماضية **وقادمة**. بعد إقصاء المؤلف، صار النص محور الشعرية. انه وحده محك اختبار القوانين الفنية ومصدر التقويم النقدي.

إلا أننا اليوم نشهد عصراً ثالثاً: يُفسر الظاهرة الادبية بأنها جدل بين النص والقارىء. إذ أن للنص وظيفة فنية يؤديها. لكن للقراءة دور اكتشاف الوظيفة الجمالية التي تكمن وراءها.

القارىء هو، بحدود قراءته: مستقر شعرية النص ومُظهرها من القوة الى الفعل. ومن الكمون الى التحقيق.

شعرية عربية؟

يضيف قِدَم الفن الشعري عند العرب أسباباً كثيرة لتفحص شعرية النص. فالفنون المحايثة له (الخطابة ـ السجع ـ المقامات...) والعوامل الخارجية الضاغطة على مجاله (القرآن ـ الأحاديث ـ الوصايا ـ التوقيعات ـ الأمثال ـ الحكم) وهي من مجالات الدين والمجتمع، كانت تضطره الى ابراز سماته المتمحورة في النظم (الوزن ـ القوافي ـ ترتيب المعاني ـ الأغراض الشعرية...) فصار النظم مرادفاً للشعرية. وهذا يفسر هيمنة الاتجاه اللفظي على التيار النقدي العربي في مراحله الأولى. فالمعاني مبذولة معروفة والمهارات هي التي ترقى بها إلى مراتب الشعر. ومنذ عبد القاهر الجرجاني اتخذت العلاقة بين المعنى واللفظ شكلاً اكثر عدالة واتزاناً. فقد عاد النقاد بالقراءة الى علاقة جديدة توفق بين الأشكال والمضامين، وتنبه الى الأبنية المتولدة من الاداء اللفظي تعبيراً عن معانٍ مؤلفة أو منتظمة. المفارقة هنا أن المعنويين أعادوا الى الأشكال هيبتها. فلم يحسبوا نظم العلوم أو الدروس الاخلاقية شعراً ـ فالشعر عندهم ليس كلاماً موزوناً مقفى.

أما اللفظيون وهم بذور الشكلانية الأولى فقد رأوا الشعرية في البنية السطحية فقط، لأن الشعر عندهم قسيم النثر وضده.

وحين تهب علينا رياح المناهج، وتحملها الحداثة عبر نوافذنا وأبوابنا، نعود الى شعرنا لنتفحص حقيقته وجوهره بهذه المفاهيم الجديدة ـ مع ملاحظة أن جدتها نسبية بحساب فارق الزمن الذي تصل إلينا فيه ـ فالأجناس لا تتقاطع ضدياً أو تتحدد منزوية عن بعضها.

والقول بمفهوم كهذا يتطلب نزاعاً وخلافاً كبيرين يبدو وأنّ إيجاد الحل لها مستحيل أحياناً. وهذا يدخل في أعراف القراءة أيضاً.

فالقارىء المتكوّن بميراث شعري طويل في تأريخ الفن الشعري، ينتظر صفات الشعر اللصيقة باسمه. الشعر: كائن هلامي يصله عبر النموذج الراسخ في الذاكرة المتكونة بدورها كينونةً جمعية. وذلك يعطيها ثقلاً مضاعفاً. انك لا تزيح باطراح النظم شعرية فردية بل تصطدم بذاكرة الجماعة وما تخلقه غريزياً حول نفسها من أسباب البقاء.

ان الأشكال الشعرية المتوارثة تغدو نماذج لها سطوة ذوقية ونفسية وإجتماعية. إن لها مضامينها الخاصة وطرق نظمها وجماليتها، وهذه الشعرية المتحصنة بالزمن وعوامل غير شعرية أخرى، هي الجدار الذي لا تهدمه أو تجتازه مقترحات الحداثة إلا بكثير من التضحيات، أعزّها التضحية بالزمن. حيث يتوجب ـ مرة أخرى ـ أن تبدّد النظرية الأدبية سنوات جميلة أخرى من عمرها في تقرير وجود العوامل أو القوانين الفاعلة داخلياً في النص والمنظمة لعملية ولادته.

ولا بد للمناهج الجديدة ـ وهي تستنير بمنجزات الحداثة نصوصاً ونظريات ـ ان تستحدث آلياتها وأجهزة مفاهيمها ومنظومة اصطلاحاتها. ويختلط الأمر عندنا بمهمة أخرى هي العودة الى نصوص التراث لغرض الممارسة النقدية التطبيقية. فتبدو المهمة النقدية متشعبة الاتجاهات مغتربة عن عصرها وتراثها في آن واحد.

ولعل هذا الاستنتاج يفسر تلك الحماسة **للمناهج** ويبررها أيضاً، **فهي** أطواق نجاة لكتّاب **غرقى في لجج الدعوات التحديثية وسط صخور المحافظة والتقليد وعوائق الاحتذاء والكسل الفكري والفني**.

هكذا كانت تتمثل لي محاولات **بعض النقاد الحداثويين العرب** وهم يجوبون أرجاء «كوكب» التراث **وكأنهم عائدون بقطار آينشتاين**: ملابسهم عصرية وعقولهم متنورة بالعلوم الحديثة. لكن فارق الزمن النسبي الذي عادوا فيه الى الماضي يجعلهم غرباء.. عملتهم ليست معروفة كلغتهم (انهم النموذج الحلمي المعاكس لأهل الكهف العائدين من الماضي ألى الحاضر). والصلة به ليست إلا إطلالة من الخارج.

إن إكتناه شعرية النص لا تتم بالقسر وإسقاط المفاهيم الجاهزة التي تمنحهم اياها المناهج. **فالقوانين الخاصة الفاعلة في النص هي التي تحدد شعريته**. وهذا ما أدركه الناقد كمال أبو ديب في كتابه الأخير (في الشعرية) بعد أن غامر بالسفر الى كوكب التراث من خلال كتبه الثلاثة السابقة: (في البنية الايقاعية للشعر العربي)، (جدلية الخفاء والتجلي)، (الرؤى المقنّعة).

لكنه هذه المرة يرصد الظاهرة الأدبية في جانبها الشعري متسائلاً عن الشعرية العربية. مقترحاً زوايا نظر جديدة ومحاولاً أن يطبقها على عدة نصوص تؤدي الأن دور الميدان التطبيقي بعد أن كان النص في الكتب السابقة جوهر النظرية ومولّدها أحياناً.

والتطبيق فضيلة الكتاب الأولى. فهو يكشف ويحلل. رغم أن **الاجتزاء يناقض مهمة النظر الى الشعرية بكونها (خصيصة علائقية...) وتبقى القراءة ناقصة لأن العلاقات منكشفة بين جزئيات**.

فالكاتب يرى أن البحث في الشعرية يهدف الى «اكتشاف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة تتجسد في اللغة: أي في بنية النص...» وحجته في هذه الاحالة النصية هي أن النص «هو الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المتقصي». ◁



والنص لا يعطي بهذه المجتزءات ما تعطيه بنيته الكاملة دون شك.
ولكن: لماذا الفجوة - أو مسافة التوتر هي جوهر الشعرية؟ وكيف تتحقق شعرية النص بمقدار تلك الفجوة التي تحدثها المسافة المتوترة بين الأشياء والمعاني، بين الفنان والآخر، بين النص والمتلقي؟ يعرّف أبو ديب الفجوة أو مسافة التوتر بأنها «الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكوّنات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي الى ما يسميه «ياكوبسون» «نظام الترميز» في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين». الشعرية عند المؤلف هي احدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر. ولذلك فهو يستقصي مستويات تلك الفجوة التي تخلقها المعاني المؤتلفة في البنية دون تجانس معنوي أو إيقاعي أو دلالي.

أي أن شعرية النظم ليست أنحرافاً في لغة الشعر عن لغة النثر بل في توليد الفجوات ومسافات التوتر ضمن مكونات النص. وهي قائمة في التضاد المطلق وخلق الشعري عبر خلق الفجوة ومسافة التوتر بين الدلالات المألوفة والرؤية الجديدة في النص.

لا شك أن وراء هذا الاجتهاد النظري في تفسير الشعرية، مراجع كثيرة يبرز بعضها ألى الذهن فوراً كمفهوم أفق الانتظار والمسافة الجمالية بين النص والمتلقي.. (نظريات آيزر وياوس) ولكن الكاتب يحيلها الى هامش صغير في آخر الكتاب.

نسبية الشعرية، وإطلاقية الفجوة - مسافة التوتر

ما الذي يمنح القصيدة خصوصيتها الشعرية إذا نحن استبعدنا مزايا الشعرية القائمة على مفارقة النثر شكلياً (بالوزن والقافية فقط)؟

الإجابة عن هذا السؤال تُدخلنا مباشرة الى اطروحة كمال ابو ديب في كتابه الأخير (في الشعرية) الذي كان الجزء الأول من هذه الدراسة، تمهيداً لعرضه ونقده.

ينطلق أبو ديب من أن الشعرية «مفهوم متغير عبر التأريخ» ومن كونها «خصيصة نصية لاميتافيزيقية» وذلك يجعل مهمة الكاتب هي «تقديم اكتناه بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها وتجسدها..»

وقد تطلب ذلك من الكاتب تفادي دراسة الشعرية من خلال منظور الاختلاف. أي من التمييز بين الشعري واللاشعري. وهو أمر نبّه اليه تودروف باعتبار أن للشعر والنثر نصيباً مشتركاً هو الأدب. وبعبارات «جان كوهين» في (بنية اللغة الشعرية): «ان الشعر شأنه شأن النثر خطاب يوجهه المؤلف الى القاريء. لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل».

ومفهوم التواصل لا يفترض أساساً تطابق الفهم بين المُرسل والمستقبل. بل يكفي هنا أن تتولد الدلالات في وعي القاريء سواء بما وصل إليه عبر النص أو ما لم يصل إليه لدواعي النظم والتأليف.

وما دامت الشعرية خصيصة نصية فإن اكتناهها يجري بوعي القاريء الذي يستدل بالعلاقات ولا يستجيب الى احساسات جمالية تجزيء العمل بالحكم على موضوعه مثلاً بأنه شعري أو لا شعري. أو بوصف مفرداته بالشعرية أو اللاشعرية أو بالحكم على إيقاعه..

الشعرية، اذن، خصيصة علائقية أيضاً.

فالمجاورة بسبب التأليف هي التي تُنشيء نمطاً خاصاً من (العلاقات) بين الكلمات ودلالاتها ضمن جسد النص. وذلك ينقل الحكم على شعرية قصيرة من الاهتداء بموضوعها الى اكتناه عناصرها. ومن تأمل مفرداتها جزئياً الى البحث عمّا يجعل عناصرها ملتمّة حول محور واحد رغم اللاإنسجام أو اللاتوافق أو اللاتشابه التي يلاحظها القاريء في الشعر الحديث.

فهذا الشرح الذي تحدثه الصورة الشعرية الجديدة على المستوى الدلالي ليس إلا اقتراحاً لشعرية جديدة.

ففي بيتي ستيفن سبندر:
تحت أشجار الزيتون، من الأرض
تنمو هذه الزهرة، التي هي جرح

يرى كمال أبو ديب أن عبارة (التي هي..) تهيء القاريء لعدة اختيارات لكن كلمة «جرح» جعلت «العبارة بأكملها تتغير جوهرياً، وتنشأ ضرورة للعودة الى قراءتها ومعاينتها في ضوء جديد هو الاختيار المقترح» فهي لا تنتمي - أي العبارة - بهذا المقترح إلا الى كون الشاعر ورؤياه.

لقد ارتبطت الزهرة بالجرح دلالياً. وكان بالإمكان ضمن عملية الاختيار أو الانتقاء ان تلبي العبارة رؤى عالم النبات أو مراقبة الصحفي. لكن الخلخلة حصلت بإقامة العلاقة بين الزهرة والجرح.

هذه الفاعلية هي التي يسميها كمال أبو ديب: الفجوة أو مسافة التوتر. «الفجوة هي انتقال حاد من كون الى كون. أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين. وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية». ومفهوم الفجوة أو مسافة التوتر «لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه الأساس في التجربة الإنسانية كلها». لكن بنية النص اللغوية تسمح بتجسّد هذه الفجوة.

حدد الكاتب إذن وصف الشعرية لا تعريفها - فهي صعبة الحصر والتحديد نظراً لتغيرها وتجلياتها المتعددة - ثم راح يستقصي الأنماط التي تتجلى فيها الشعرية ضمن النص لا سواه.

والكاتب يكرّس هنا نزعته النصية التي أكدتها كتبه النقدية السابقة. ان النص هو ميثاق **التحقق الوحيد ومرجع الاحتكام في تحديد شعرية، أو** لاشعرية أي نص **«بدءاً من ليل امرىء القيس حتى ليل رامبو الثلجي** الأبيض» هو بنيته أي جسده المتبنين المتخذ شكل القصيدة النهائي وانفتاحها على الإيحاءات التي تلتمسها القراءة. غير أن الجديد في هذا الكتاب أن كمال أبو ديب يكسر البنية المغلقة أو المقفلة للنص.

إنه هنا (يفتح) النص عبر بنيته لكثير من التوقعات والاحتمالات التي لا تظهر الا عبر وعي القاريء نفسه.

وهذا اقتراب منهجي من نظريات القراءة الجديدة التي تلت البنيوية. ونحن نعتبر ذلك مرونة وتطويراً وجدلاً صحياً مع المنهج.

المنهج في هذا الكتاب ليس أداة دوغمائية أو طرقاً معروفة الحدود والمسالك.

وهذه النقطة تنقلنا الى تشخيص المراجع التي انصهرت في نص «أبو ديب» النقدي وتم تغييبها لصالح نص الاطروحة القائلة بأن «الشعرية احدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر» والقائلة في امكنة اخرى وبحماسة أشد ان الشعرية (هي) الفجوة أو مسافة التوتر. أي بذوبان الوظيفة والمظهر في كون واحد.

وأبرز المراجع في هذا المفهوم هو أطروحات مدرسة كونستانس الألمانية القائلة بجماليات الاستقبال ونظرية التلقي أو الوقع الجمالي التي تزعمها كل من ياوس وآيزر.

فياوس يزعم أنه قادر على بناء كل تأريخ الأدب على سيرورة الاستقبال وعلى القراءات المتتابعة. ويموقع مشكلات الدلالة والمعنى التأريخي داخل حقول القراءة أي الاستقبال.

وهذا المفهوم يجسده مصطلح المسافة الجمالية لدى ياوس: وهي الهوة بين كتابة مؤلف ما: وأفق انتظار القراء.

فالنص إما ان يحقق افق انتظار القاريء، وإما أن يخيب أمله ويصدمه، وإما أن يحوّل أفق انتظاره.

وشعرية النص تتحدد في رد الفعل الأخير.

فحيث يستطيع النص (تحويل) أفق انتظار القاريء (وليس تلبيته أو صدمه فحسب) يصبح عملاً (شعرياً).

ومن الواضح أن (الهوّة) يستبدل بها مصطلح (الفجوة) لدى كمال أبو

ديب. و (المسافة الجمالية) يستبدل بها مصطلح (مسافة التوتر).

وكانت الاحالة الوحيدة الى المرجع هي الهامش رقم ٩٣ في (ص ١٥٥) حيث أشار الكاتب الى لفظة (الفجوة) التي يستخدمها آيزر ليصف عملية التلقي ثم يقول «عندما يملأ القاريء الفجوات يبدأ التواصل. فالفجوات تؤدي وظيفتها كمحور تدور حوله علاقة النص ـ القاريء بأكملها».

وهذا الاتكاء على مصطلحات الهوّة والفجوة والمسافة الجمالية تعيننا في تشخيص الانتقالة الحادة لدى كمال ابو ديب من البحث عن شعرية النص في انغلاق بنيته الى البحث عنها في تجسداته التي لا تظهر إلا بالقراءة.

ونعود الى مثال ابو ديب الذي اختاره من ستيفن سبندر. (فالزهرة التي هي. . .) تخذل انتظار القاريء وتحوله الى دال هو الجرح الذي ألغى المقدمات الأولى كلها: الشجر ـ والأرض ـ والزهرة.

لقد تحولت (أشياء) النص الى مدلولات جديدة بحكم تحويل انتظار القاريء من وصف أو تعريف للزهرة بأنها. . (أيّ شيء مألوف) الى تحديدها بأنها جرح. وذلك يحدث في نص آخر لأدونيس يقول فيه:

لأنني امشي /أدركني نعشي

فحركة المشي اليومية العادية تتناقض تناقضاً حاداً مع حركة النعش وإدراكه للانسان. أي أن الفجوة نشأت بين (التقريري) ـ المشي ـ و (الايحائي) ـ إدراك النعش له ـ.

وثمة سلسلة من الفجوات، يطرحها أبو ديب كاحتمالات أو اختيارات في وعي القاريء:

فجوة التركيب اللغوي: الجملة الأولى اسمية والثانية فعلية.

وفجوة الدلالة: المشي حياة والنعش جمود.

وهكذا يفيض اللاشعريّ: المشي، بكل ما هو شعري داعٍ للتأمل: الموت.

فنية النص وجمالية القراءة

هل تنبع شعرية النص من داخله فقط، داخل بنيته المنغلقة؟ أم من تجسداته في وعي قارئه المتسلل الى وعي كاتبه أيضاً؟ إذا كان المؤلف لا يجيب بوضوح فان إجاباته تتمحور حول ما هو جمالي. ونحن نعلم ان النص يؤدي وظيفة فنية. أما الجانب الجمالي فهو مرهون بفعل القراءة ونشاطها. ولهذا يلفت الكاتب نظرنا الى العلاقة الجدلية بين الحضور والغياب في النص. والى العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية. فعلى مستوى الأبنية تتحقق شعرية النص وتتفجر كلما انعدم التطابق بين بنيته السطحية وبنيته العميقة. بينما تنعدم الشعرية كلما كان التطابق مطلقاً بين البنيتين.

وفي جدلية الحضور والغياب يرى المؤلف «أن كل تكوين شعري هو بلورة لعنصر من بين عدد لا نهائي من العناصر الممكنة. . . وما يتحقق يصبح حضوراً، أما ما يظل ممكناً فانه غياب». والفاصل بين التحقق والامكان يحدده محورا الانتقاء والتأليف (باصطلاح ياكوبسون) فيظل ما ليس منتقى ماثلاً في حيز الامكان وحاضراً رغم غيابه في عملية التأليف. وهذا المفهوم يحيل أيضاً الى مرجع محدد في أدبيات القراءة ومناهجها الجديدة حيث يكون القاريء موكلاً باكمال فراغ النص وإعادة انتاج معانيه احتكاماً الى بياضاته والى ما لم يتل أو بتعبير ما شيري: ما لا يقوله النص أو لا شعوره.

يشير آيزر وهو يتحدث عن القاريء الضمني (أي المتموضع في النص) الى أن «التوتر ينتج عن الفارق بين أناي كقاريء، والأنا الآخر المختلف جداً الذي يهتم بأداء الفواتير وإصلاح أنبوب الماء. . . .». يصبح واضحاً الآن حاجة المصطلح الجديد الى فصائه. فالقراءة وحدها هي التي تجعل الفجوة أوالله مسافة التوتر فتحققه رغم أنها ممكنة من دون القراءة. ولكن كمال أبو ديب رغم انفتاح منهجه ومرونته في هذا الكتاب لم يسمّ المرجع كي لا يجر قارئه الى المنحى المنهجي الجديد المتعين في صلب النظريات التالية للبنيوية والمعترضة عليها أو المتقاطعة معها.

لقد تحصل لنا من تحديد المرجع أن مصطلح الفجوة أو مسافة التوتر وكذلك مفهومها: محوَّرٌ عن نظريات الاستقبال التي ترى أن شعرية النص كامنة في جدل النص ـ القاريء، وكثير من آليات المنهج في كتاب أبو ديب لا تحقق فاعليتها ونتائجها الا احتكاماً للقراءة المتعددة التي لا تقبلها البنيوية تبعاً لنكرانها انفتاح النص على تعدد القراءات.

* * *

إن مصطلحي أبو ديب متلازمان، فالفجوة لا تفي وحدها بالغرض ما لم يتحقق معها توتر مختلف الحدة. لذا فهو يستخدم المصطلحين من دون حرف عطف. ويرى ان للفجوة: مسافة التوتر تجليات متعددة يمكن تحديدها بتنميطها (وضعها في أنماط).

ولعل أبرز أنماطها هي: الايقاعية، والتركيبية، والدلالية، والتصورية، والموقفية.

وفي كل من تلك الأنماط يتابع المؤلف تصورات جديدة مشفوعة بالتطبيقات الشعرية.

وجوهر الفجوة ومسافة التوتر لا تتغير في تلك الأنماط. إذ ينخلق التوتر بإيراد ما ليس متوقعاً أو منتظراً.

وهنا تبرز قدرات الكاتب الاستقرائية ووضوح منهجيته واستقرارها. يضاف الى ذلك شمولية رؤيته النقدية. فهو يناقش موضوعات فنية وفكرية شديدة الأهمية ناظراً اليها بمقياس الشعرية المقترح: الفجوة: مسافة التوتر.

هكذا يناقش قصيدة النثر ضمن معطيات جديدة تقترح شعريتها. ويقف عند مفهوم الصورة الشعرية والصلة بالتراث وقضية الايقاع والتداخل النصي (التناص) واستخدام الاسطورة وأفكار الثورة والتصوف ومشكلة التلقي الشعري ودور الشعر في إضاءة المألوف اليومي. . . وسواها من الموضوعات الحيوية مسترشداً على الدوام بمفهوم الفجوة، مسافة التوتر، معترفاً بأن هذا المفهوم الذي يقدمه ليس إلا إجابة مبدئية ـ متطورة قابلة لأن تصبح صيغة «أكثر تشذيباً وأشد غوراً وأسمى قدرة على التعبير وأناقة الإنسباك وإخلاصاً لشعرية الشعر».

وهذه الدعوة تغرينا بطرح تحفظات أولية لعلها أن تكون محط دراسة موسعة قادمة منها: ان الكاتب يلجأ تطبيقياً الى التجزيئية أي اقتلاع جزئيات نصوص للتدليل على أفكار أو أطروحات.

وهذا يناقض اعتقاده بكلية النص الشعري.

وان الكاتب يؤيد تغير مفهوم الشعرية، ثم يطرح مفهومه المحدد لها مبرراً ذلك بأن اطلاقية مصطلحه لا يتناقض مع نسبية الشعرية، لأن التغيير في مفهوم الشعرية عبر التأريخ يخص طبيعة مسافة التوتر التي تتغير من عصر الى عصر «ولا يعني وجود شعر قائم على مسافة التوتر وشعر لا يقوم عليها».

وهذا يعارض الحداثة القائمة على المغايرة ورفض الأشكال القديمة.

أخيراً:

فإن مفهوم الشعرية يدخل في تحديدات ميتافيزيقية يرفضها الكاتب نفسه في بداية الكتاب.

فليس معقولا تصور شعرية يصفها الكاتب في الصفحات الأخيرة انشائياً بأنها: «نزوع الانسان الدائب الى خلق بعد الممكن، الحلم، الأسمى في عالمه وفي ذاته. . . .» أو «الشعرية: هي قدرة عميقة نادرة على استبطان الانسان والعالم. . الحضارة وسمومها وعظمتها. . . المجتمع وصراعاته. . .» . . ألا يدخل هذا الكلام الانشائي في باب الحماسة التبشيرية، ويناقض علمية الاستقراء والاستنتاج اللذين انتظما جهد كمال أبو ديب في كتابه المهم عن الشعرية؟ □

◆

حاتم الصكر:
شاعر وناقد من العراق، له ديوانان شعريان، وكتابان نقديان، وستصدر له قريباً دراسة بعنوان «الشعر والتوصيل: بعض مشكلات توصيل الشعر من خلال شبكة الاتصال المعاصرة».
وهو حالياً سكرتير تحرير مجلة «الأقلام» العراقية.

أفق الانتظار

«تحريك القلب»

رواية

عبده جبير

دار ألف ياء . القاهرة . ١٩٨٢

أبو إسماعيل أعبو

■ لئن كان الهم الأوكد للرواية العربية التقليدية، الإذعان لأفق انتظار (horizon d'attente) المتلقي، فإن الهم الأوكد للرواية العربية الجديدة، الانزياح عن هذا الأفق وتأسيس أفق حداثي.

إن هاته الرواية قرينة الحوار الجدلي لا تستقيم حدودها إلّا استناداً إلى منطق السؤال والجواب ـ المعضلة والحل، إذ توفق داخلها بين خطاب حكائي وآخر نقدي، وتزاول بموازاة اشتعالها النصي تفكيرا في الروائي (Le romanesque) بل تحاور في أثناء انكتابها أفق انتظار الرواية التقليدية، كما تحاور في نفس الآن أفق انتظار المتلقي، إلى درجة أنها تبدو متنايقرأ الكتابة في أثناء كتابته ويكتب القراءة في أثناء قراءته[١].

إن هذا الحوار الجدلي، الذي يروم العدول عن المطرد وكسر النمط السائد، تقيمه الرواية الجديدة مع المتلقي، حتى ولو لم تكن تشغل خطاباً نقدياً موازياً لاشتغالها النصي، أو متزامناً معه.

وإذ تتغيا هاته الدراسة استكناه أفق انتظار رواية «تحريك القلب»[٢] في علاقته بأفق انتظار المتلقي، فهي تتغيا في نفس الآن استكناه هذا الحوار.

◆ توضيحات منهجية

١ ـ يعد أفق انتظار المتلقي منظومة مرجعية، يتكون نسقها الناظم من المكونات التالية:

ـ معرفة بالجنس الذي ينتمي إليه العمل المقروء.



- التعود على أشكال و«ثيمات» (thémes) ميّزت الأعمال السابقة.
- إدراك الفرق بين اللغة الشعرية (langage poétique) ، واللغة العملية (Langage pratique) [3].

وهذا الأفق لا ينسجم دوماً مع أفق انتظار الرواية، ذلك أن العلاقة بينهما وقف على الاحتمالات التالية:

أ - الانسجام.
ب - التخييب.
ج - التغيير[4].

٢ - تخضع العلاقة بين أفق انتظار الرواية وأفق انتظار المتلقي لمنطق المعضلة والحل - السؤال والجواب، لذا فإن فَهْمَ الرواية يعني فهم السؤال الذي على القارىء أن يجيب عنه، أو بشكل أعم تحديد أفق الأسئلة والأجوبة، هاته الأسئلة والأجوبة التي تشكل في نهاية الأمر نصاً جديداً بالنسبة الى القاريء[5].

٣ - إن ما يبرر هاته العلاقة الحوارية، كون الرواية لا تتضمن معنى ثابتاً ومطلقاً، فهي ليست سوى إمكانية فرضية أو تركيبة ترسيمية (Construction schématique) ، يلزمها لتخرج من نطاق الكمون إلى نطاق التحقق إسهام المتلقي الذي يرهنها[6] ذلك أن العمل الأدبي - كما يرى «وولفغن ايزر» (Wolfgang Iser) - يتوفر على قطبين: أولهما فني وهو النص كما أبدعه المؤلف، وثانيهما جمالي وهو تلقي القاريء، ومن ثمة فهو يكون دوماً في حاجة ماسة إلى متلق يحققه[7].

٤ - ما دامت الرواية تتوفر على هذين القطبين، فإننا سنتلقى «تحريك القلب» تلقيين متوازيين، يراعيان الجانب الجمالي لهذا النص، بقدر ما يراعيان بنيته وهما:

أ - التلقي العمودي، ويتم على مستوى المحور الاستبدالي (paradigmatique) ، حيث تقوم بين القرائن (indices) علاقات من قابلية الاستعاض.

ب - التلقي الأفقي، ويتم على مستوى المحور الركني (syntagmatique) ، حيث تقوم بين الوظائف (fonctions) علاقات من قابلية الترصيف.

وإذا كانت هاته العلاقات الركنية التي تتسم بالحضور، تستبعد الفاعلية التأويلية الجدلية للمتلقي، فإن تلك العلاقات الاستبدالية التي تتسم بالغياب تستحضرها، ولعل هذا ما عبّر عنه «تودوروف» (Todorov) بقوله: «إن العلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز (Symbolisation) ، فهذا الدال «يدل» على ذاك المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما وذاك الفصل يصور نفسية ما. أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء.»[8].

٥ - لو أننا تدبرنا هذين التلقيين المتكاملين من حيث الإجراء والمقاصد، لتبين لنا أنهما يجدان مصداقيتهما أولاً، في كون النص يعد اشتغالاً وظيفياً يتم بين نمطين من الوحدات الوظيفية، أولهما، الوحدات الاندماجية (Intégratives) ، وهي تشمل جل القرائن وتقابل الحوافز الحرة، وثانيهما الوحدات التوزيعية (Distributionelles) وهي تقابل الوظائف لدى «فلاديمير بروب» (V. Propp) ، كما تقابل الحوافز المشتركة لدى «توماشفسكي» (Tomachevski) [9].

كما يجدان مصداقيتهما ثانياً، في كون النص تتجاذبه - كما يرى «رومان انغاردن» (R. Ingarden) - ثنائية التحديدات (Déterminations) واللاتحديدات (Indéterminations) التي - أي الثنائية - تتمثل فيها هو مشخص من جهة وفيها ينبغي للمتلقي أن يشخصه من جهة ثانية[10].

٦ - يساعد التمييز بين الوظائف والقرائن على حصر أنواع المحكي، فهناك المحكي الوظيفي (Fonctionnel) إلى حدّ بعيد، وهو يتمثل في الحكايات الشعبية، وكمقابل له هناك المحكي القريني (Indiciel) ، وهو يتمثل في الروايات السيكولوجية، بالإضافة إلى أنواع أخرى تقترب أو تبتعد عن كل نوع من النوعين السابقين[11]. إن هذا الحصر وقف على مبدأ الحضور المتميز من حيث الأهمية عن حضور مقابل له، فالحكاية الشعبية مثلاً وجدت تبريرها كمحكي وظيفي في حضور الوظائف المتميّز بشكل جلي عن حضور القرائن، إذ يستحيل أن نجد حكاية بمعزل عن القرائن.

٧ - لا تشتغل القرائن اشتغالاً اعتباطياً، وذلك ما دامت لا تشتغل إلا في علاقتها بمبدأ تنظيمي (Principe d'organisation) ، يتمثل حسب «جان بيير ريتشار» (Jean Pierre Richard) في «ثيمة» محورية. يقول: «الثيمة مبدأ تنظيمي ملموس، أو دينامية داخلية أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد»[12].

◆ التلقي العمودي لـ «تحريك القلب»

إن «تحريك القلب» - كمحكي قريني - تنسج لُحمتها وسداها قرائن، قمينة بعقد جدل عميق وإيجابي مع المتلقي الذي يعد أفق انتظاره مطابقاً لأفق انتظار الرواية التقليدية، فهي لئن كانت من حيث التوزيع وفقاً على المقولات الموسيقية التالية:

أ - مقولة الطباق الموسيقي (Contrepoint) : حيث يتم عزف لحنين متقابلين في اتجاهين متضادين يلتقيان في النمطية عند نغمة واحدة هي ما يسمى بقرار السلم.

ب - مقولة تعددية الأصوات (Polyphonie) : حيث تتخذ الأصوات الموسيقية اتجاهات متضادة لتلتقي في النهاية عند نغمة واحدة.

ج - مقولة اللازمة (Refrain) حيث يتم تكرار صوت أو مقطع موسيقي، فإن ذلك إلا لأنها تروم الانفلات من أسر المنظومة المرجعية التقليدية للرواية، وبالتالي تشكيل علاقة حوارية جدلية مع المتلقي، ذلك أن الانزياح عن المعايير والقوانين الجمالية المشكلة لأفق انتظار المتلقي، لا يكون قميناً بتأسيس أفق حداثي إلا إذا تغيّر أفق انتظار المتلقي - بهدي الحوار الجدلي.

إن هذا الحوار الذي ينطرح في جدل خاضع لمنطق المعضلة والحل، يكتسب فاعليته التأويلية كلما تلقّى المتلقي قرائن تلو الأخرى، ويتمخض عن تخييب أفق انتظار المتلقي - الذي يذعن للمنظومة المرجعية التقليدية - وبالتالي تغييره.

إن المعضلات الجلية التي تصدم هذا المتلقي وتخيب أفق انتظاره، حال تلقيه لـ «تحريك القلب» يمكن حصرها فيما يلي:

أ - القرائن لا تذعن للبنى الكرنولوجية التقليدية.
ب - كما لا تذعن للبنى المنطقية والتفسيرية التقليدية.
ج - ولا تقوم على فكرة الايهام بالواقع من خلال سارد عالم بكل شيء.

ولعل حدة هاته المعضلات، ستتضح بجلاء للمتلقي حال عزمه على استكناه النسيج الناظم للقرائن، إذ ستتبدى هاته القرائن قبالته، وكأنها أطلقت لنفسها العنان إلى درجة أنها غدت ملتبسة تستعصي على التلقي.

بيد أن هذا المتلقي إذا كان يجمع بين المرونة والذكاء، فإنه سيحس وهو يتلقى قرائن تلو الأخرى، بأن الرواية تأسره شيئاً فشيئاً وتشده إليها، بل سيحس بأن القرائن تغريه وتدعوه باستحثاث إلى كبح جماحها وتقييد طفراتها، باكتشاف عناصر التناسق التي تتخلق من خلال طرح الأسئلة وتخليق إجاباتها، التي تطرح بالتالي أسئلة أخرى في عملية مستمرة من الحوار.

ومن ثمة، فإن هذا المتلقي بقدر ما سيستجيب لدعوة القرائن، سيحل تلك المعضلات بل سيغير أفق انتظاره لينسجم مع أفق انتظار الرواية، إذ بهدي الحوار سيجعل بعض القرائن يأخذ بعنان البعض، كما سيجعل تلك

المقولات الموسيقية ـ في انسحابها المكاني على القرائن ـ تتواشج وترتبط ببعضها ارتباط الناشىء بعلة نشوئه، إذ سيخضعها كما سيخضع القرائن في نفس الآن لمبدأ تنظيمي، يلحم بينها ويضم أطرافها ويجعلها تلتقي في اتساق وتآلف في إيقاع واحد.

إنه لمن المفيد أن نتمهّل قليلاً عند هذا المبدأ، حتى نتدبّر مدى تنظيمه للقرائن، قبل أن نتدبّر مدى تنظيمه للمقولات الموسيقية في انسحابها المكاني على هاته القرائن. يتبيّن للمتلقي الحاذق ان هذا المبدأ، «ثيمة» تتخذ تجليين متباينين:

ـ التجلي الأولي قرين جدة البيت وهو يجلو التهاسك والتواشج العائلي:

يقول السارد: «كانوا جميعاً هناك [أي في البيت في حالة جدته] الأب، وضاح، سالي، علي، سمراء، صيام، الكل في الخارج يتشبثون بصورته، ويتجهون إليه، في كل وقت وبعد كل رحلة، بعد كل خروج يقومون به بالليل أو النهار، البيت هناك والشمس من حوله دائماً، وكل شيء واضح، الأصحاب يلتقون به، يتمددون ليريحوا أجسادهم على أسِرّته، يحتمون به من صقيع الشتاء، في الصيف يستظلون بسقفه»(ص ٣٠).

ـ والتجلّي الثاني قرين تقادم البيت، وهو يجلو التفكك العائلي، الذي يستكنهه المتلقي من خلال ما يلي:

أ ـ سيطرة الخطاب المتموقع حول الذات.

ب ـ انعدام التواصل بين الشخصيات.

ج ـ عدم خضوع ملفوظات الشخصيات لتسلسل منطقي.

كما يستكنهه من خلال ملفوظات بعض الشخصيات تقول سمرا: «لا أحد مع أحد في هذا البيت المنحط. لقد اتفقنا على ذلك». (ص ٦٢).

وتقول الأم: «لن أتمكن من الركض عندما تحل الكارثة لن أستطيع اللحاق بهم، وربما تعذّر عليهم حملي في هذه السن، لا بد أنهم سيجدون المبررات لتركي تحت الأنقاض، سيشعرون براحة وهم يتفرّقون كل إلى...» (ص ٥٧).

ويقول الأب: «ها هي تيارات الهواء تتقاذفه والمجاري تدب في أوصاله يا أولاد الـ... أين المعاول، أيها النجارون أين السقالات. كانت المسرحية أن نتماسك بالأيدي حتى إذا ما انهزمنا نتماسك، والآن؟ عندما تحطّم الحلم أصابت كل منا شرارة أطاحت بوعيه فأخذ يهتز على صخور الطريق» (ص ٤٤).

إن سلطة هذا المبدأ التنظيمي ـ «ثيمة» البيت، تجد تبريرها في كون ملمحها الدلالي (Trait sémantique)، يعد العقد النضيد وسدى ولحمة جل الحقول الدلالية للقرائن، فهاته الحقول تتقاطع حوله، باعتباره دلالة على التماسك من جهة، وباعتباره دلالة على التفسخ من جهة ثانية، ولعل هيمنة هاته الدلالة على تلك تدل دلالة دامغة على التفسخ الذي تعانيه الشخصيات من حيث علاقاتها.

بيد أن سلطة هذا المبدأ التنظيمي ليست خفية عن هاته الشخصيات، إذ تدركها الأم وتعتبرها كتحد فاجع. «فإلى أين يا ترى سوف نذهب؟ لم يكن قد بدا لي على هذا النحو من قبل، كنت أفكر وفي مرات سابقة بأن شيئاً ما سوف يضطرنا للخضوع لهذا التحدّي» (ص ٥٣) وتتضح حدة هذا الإدراك حين تتولد لديها هلوسات مفزعة: «كيف سيكون منامنا في ظل سقالات تظهر فجأة. أرى مأتما جماعيا، تصطف نعوشنا على الأيدي في طابور طويل. «علي» يصحبنا في مشيتنا الأخيرة» (ص ٥٣). وهي لئن كانت تصادر على هاته السلطة، فإنها لا تصادر على تجليها السلبي، ومن ثمة فهي تروم استبداله بالتجلي الإيجابي، ولو تم هذا الاستبدال بفضل تقنية الهلوسات: «ربما عند انتهاء النهار يعود كل شيء إلى حاله، بالفعل، هذه هي السقالات ترتفع، نعود الى أماكنها. النوافذ تعود مرة أخرى، تفتح، وتقفل، وها هي الأضواء، الستائر تتمايل مع النسمات، ألم يقل وضاح: لم يكن ذلك غريباً. كل حدث من قبل شاهدناه في لحظات من أعمارنا كل في وقت آخر، لا، ليس ما يجري أمام عيني حقيقة، لا إنني لا أصدق عودة الكلمات، ولا الرسوم، أبو يزيد الهلالي يعود الى الواجهة؟ آثار الأجداد القدامى في أماكنها؟ سوف أنقل الآن فراشي تحت ظل الشجرة، وأستلقي في الهواء، لا ليس ذلك حقيقة، حتى الشجرة التي جفت منذ ولادة سمراء تعود للاخضرار، المياه تتدفق في الحديقة عاد إلينا سلمان الجنايني بعدته وأخذ يعمل كعادته صباح كل جمعة.. إنه داء الإهمال الذي صوّر لي كل ذلك. لقد نسيت «التاريخ» وكان عليّ أن أردده» (ص ٥٤-٥٥).

إن هذا الاستبدال الذي يعد وقفاً على المبدأ التنظيمي، جعلها تصوغ جدلية بين الحلم والواقع، بيد أن هاته الجدلية لا تتسم بالإجدائية، فهي إن كانت تبرر مأساوية الحاضر، فإنها تبرر في نفس الآن التوق للماضي، إن الأم بذلك تضع كمقابل للمستقبل التاريخ الماضي، الذي ينبغي أن يردد قبالة الأبناء لتنبيههم إلى أهميته: «لقد نسيت التاريخ [الماضي]، وكان عليّ أن أردده، عليّ أن أحكي لهم الحكاية من أولها، أردد كل كلمة مرات، عليّ أن أعود بهم إلى كل الأوقات» (ص ٥٥).

بل إن الأم تنزل المبدأ التنظيمي منزلة «التاريخ»، وهذا التنزيل لا نجده لديها فحسب، بل نجده كذلك لدى وضاح يقول:

«أتأبط كتب المؤرخين وأحمل الأوراق تحت ذراعي، أمشي في الأسواق وفي الشوارع أحاول تفسير الأمور فيها قبل سقوط السقالات» (ص ٧٢).

ولقد تمثل هذا التفسير في كتابة جديدة للتاريخ، وذلك عند سقوط آخر ضلع من السقف المنقوش: «سأعود الى الوثائق الدامغة بأن المراحل التي مرت. كل تلك السنين، منذ قمبيز، وحتى هذه اللحظة التي أقف فيها خارج خيمة الاجتماع. كل هذا الزمن كان للتدليل على الحقيقة التي انتهى إليها موقف الأسرة لحظة أن سقط آخر ضلع من السقف المنقوش، وأن تلك الكلمات التي عثر عليها أخصائي الآثار في أسرتنا كانت بهذه اللغة، إنني ذاهب من هنا الى دار الكتب لأعد المراجع والوثائق التي تحدثت عن كل الغزاة والحكام، وسأثبت أن التاريخ كان مزوراً» (ص ١٠٥). فتاريخ الأفراد والزعماء يعد زائفاً، وما يعد صالحاً هو تاريخ اهتزاز الجدران، وما يترتب عن هذا الاهتزاز من تمزق وتدمر إنساني.

إن «وضاح» يستبعد الإرادة الإنسانية من خلال مقابلته بين التاريخ والبيت، إذ يبرر حتمية تاريخية متعالية عليها، في حين لا تستبعد الأم تلك الإرادة، فهي تعي التغير الحرامي للتاريخ، وتعتبر نفسها طرفاً يتحمل نصيباً من المسؤولية أمام هذا التغير: «لقد تخليت عن دوري وكان عليّ أن أسترجعه. يا لصوت هذه المرأة. إنها تقف في المقدمة دائماً فعليّ ـ إذن ـ أن أراجع دفتر الحسابات. ما الذي جعلني أكف عن المضي قدماً في الطريق الآخر. نعم إنني اخترت (لكن بعد أن كان كل شيء قد حدث بالفعل) دون أن أشعر في أية لحظة، كان قد مضى الزمن، لقد انتزعت من عالم لأدخل في آخر بموافقتي الكاملة» (ص ٥٣).

بعد استكناه المبدأ التنظيمي، يبدو من المفيد الإدلاء بالملاحظات التالية:

أ ـ يتم تلقي «ثيمة» البيت ـ المبدأ التنظيمي ـ في اشتغالها الدلالي عبر مستويين متباينين، بيد أن الواحد منها يستدعي الآخر وهما:

ـ مستوى الدلالة الذاتية (Dénotation).

ـ مستوى الدلالة الحافة (Connotation).

فالمتلقي لا يقتصر على المدلول المباشر ـ المعجمي ـ للثيمة، بل يتجاوزه الى مدلول غير مباشر يتمثّل في التاريخ.

ب ـ لا محالة أن هذا المدلول يشكل انزياحاً، بالنسبة للمعمارية المتمثلة في منطقية جمع الألفاظ وإسناد معانيها إلى بعضها، وإذا كان يقوم على

أبو اسماعيل أعبو:
كاتب من المغرب.

إسقاط مبدأ تساوي محور الانتقاء على محور التأليف، فإنه يضفي على القرائن شاعرية، حيث تغدو «ثيمة» البيت تنطوي على جدليتين، الأولى تتبين على مستوى الدلالة الذاتية، وهي جدلية بين جدة البيت وتقادمه، والثانية تتبين على مستوى الدلالة الحافة، وهي جدلية بين الماضي والحاضر، بين الخصب والجدب، بين الازدهار والانحطاط.

ج ـ لئن كان المبدأ التنظيمي للقرائن يعدّ جواباً عن أسئلة المتلقي، فإن تحديد الملمح الدلالي ـ لهذا المبدأ ـ في انسحابه على الحقول الدلالية، يعد جواباً عن أسئلة الرواية، ولسنا نشك ونماري في أن هاته العلاقة الحوارية بين المتلقي والرواية، فبعدما كانت القرائن تبدو كأنها تفتقد الاستراتيجية الناظمة والمؤطرة لها، أصبحت بهدي هاته العلاقة التي تأسر المتلقي تبدو متسقة.

ولعل هذا الاتساق يتبين بجلاء، حين يستكنه المتلقي أن توزيع القرائن ليس وقفاً على المبدأ التنظيمي فحسب، بل وقفاً على ثلاث مقولات موسيقية، تنسحب عليها انسحابا مكانيا لتبديها في شكل البنيات التالية:

أ ـ بنية الطباق الإيقاعي، وتستقيم بحركتين ديناميتين ومتفاعلتين رغم كون الواحدة منها تتخذ منحى مغايرا لمنحى الأخرى، ذلك أنهما تتقاطعان حيث يكون المبدأ التنظيمي مجال التقاطع.

إن الحركة الأولى، تتمثّل في قرائن السارد، في حين تتمثّل الحركة الثانية في قرائن الشخصيات، ولو أننا تمهلنا عند هاتين الحركتين حتى نتدبرهما، لتبين لنا أنهما تناظران من حيث التوزيع الطباق الموسيقي حيث نجد لحنيْن يتخذان اتجاهين متضادين، يلتقيان في النهاية عند نغمة واحدة، فالحركة الأولى حركة موضوعية قيد الظواهر والأشياء، والحركة الثانية حركة ذاتية قيد «المونولوج الداخلي»، وهما حركتان تلتقيان عند المبدأ التنظيمي. إن «هرمونية» هاتين الحركتين، تستقيم كلما تأتي للمتلقي أن يهتدي الى المبدأ التنظيمي ـ أو ملمحه الدلالي ـ الذي تتقاطعان حوله.

ولا محالة أن هذا الاهتداء، لا يتأتى بمعزل عن العلاقة الحوارية التي يقيمها هذا التلقي مع الرواية. فالحركة الأولى باعتبارها تقدم رؤية شيئية للبيت، لا تدعو فحسب الى تحديد رؤية ذاتية تطابق رؤية الشخصيات أو تخالفها، بل تدعونا كذلك إلى تتبع الملمح الدلالي للمبدأ التنظيمي على المستوى الحركة الثانية.

ب ـ بنية التعددية الصوتية، وتستقيم بأصوات متباينة لشخصيات متعددة تتخذ من حيث ملفوظاتها مناح متغايرة تلتقي عند المبدأ التنظيمي:

«سمراء: هناك تلك الشقة، لن تهمني الصراصير ولا رائحة البغايا المتبقية على أضلع المساند.

علي: كانت هناك رسالة أخرى لم تصل. لذا فإنني لا أفهم الإشارة إلى المواضيع السابقة، لا لم أعرف بكل ذلك.

الأب: ليس هناك من حل سوى هذا «لم يعد التلطيخ مفيداً» هكذا قال الجميع، عليّ أن أضع إعلاناً في الصحيفة، وأتخلّص من حمله الثقيل.

الأم: ها هي ذي الفئران تخرج من جحورها، تهز رؤوسها. إن اللحظة قادمة ولا شك.

سالي: أيرضيك منظر الدم وهو يسيل من وجوهنا الممسوخة السحن؟» (ص ٩٣).

إن هاته الأصوات المتتابعة والتي لا تتوقف عند هذا الحد، ليست حواراً، وإنما هي أصوات «مونولوجية» تخضع من حيث التوزيع للمقولة الموسيقية المعروفة بـ (Polyphonie)، ولا محالة ان هذا التوزيع الذي يحتل حيزاً كبيراً من سواد ملفوظات «تحريك القلب»، يدعو المتلقي باستحثاث إلى استكناه «هرمونيته» التي تعد من حيث التنسيق وقفاً على المبدأ التنظيمي.

ج ـ بنية اللازمة: يجد المتلقي نفسه قبالة هاته البنية محاصراً بسؤال لا يملك إلاّ أن يجار به: لماذا تنزل بعض القرائن أو بالأحرى بعض الفصول منزلة اللازمة؟ إن بنية اللازمة ترنو إلى ما يلي:

ـ ربط صلة إيقاعية بينها وبين البنيتين الإيقاعيتين السابقتين، حتى تلتقي البنى في اتساق وتآلف في إيقاع واحد تستقيم به «هرمونيتها».

ـ تحقيق وظيفة شعرية عبر إسقاط مبدأ تساوي محور الانتقاء على محور التأليف.

ـ تبرير سلطة المبدأ التنظيمي.

إن «تحريك القلب» تحقق بهاته البنى «مسافة جمالية» تجعل أفق انتظارها ينزاح عن المعايير والقوانين الجمالية المشكلة لأفق انتظار المتلقي، ولسنا نشك في أن هذا الانزياح يغدو قرين الحداثة، كلما استدرجت الرواية المتلقي ضمن حلقة منطق السؤال والجواب، وخلصته من أسر المنظومة المرجعية التقليدية.

◆ التلقي الأفقي لـ «تحريك القلب»

لئن كان التلقي العمودي يشتغل على القرائن أو على مستوى المحور الاستبدالي، فإن التلقي الأفقي يشتغل على الوظائف أو على مستوى المحور الركني، حيث تقوم بين الوظائف علاقات من قابلية الترصيف، ومن ثمة فإن الحيز المكاني المخصص لاستيضاحه، سيتسم بالتقلص، وذلك بالمقارنة مع الحيّز المكاني المخصص لاستيضاح التلقي العمودي الذي يمنح عدة إمكانيات في التأويل.

إن «تحريك القلب» تشتمل على خطابين يتقاطعان، حيث يكون المبدأ التنظيمي أو ملمحه الدلالي مجال التقاطع، الأول يتمثل في خطاب السارد وهو ذو رؤية شيئية، والثاني يتمثل في خطاب الشخصيات وهو ذو رؤية ذاتية. ولو أننا تدبرنا هذين الخطابين المتوازيين، لتبين لنا أن القرائن تهيمن على بنيتها، الى درجة أن الوظائف قد تتلاشى تماما ـ كما يحدث في الخطاب الثاني ـ كي تفسح المجال للتأمل والكشف عن تعقيدات الشعور الإنساني.

إن هيمنة القرائن على الوظائف لا تجعل «تحريك القلب» محكياً قرينياً فحسب، بل تجعل وظائفها توسم بالسمات التالية:

أ ـ عدم خضوعها لتسلسل كرنولوجي منطقي.

ب ـ عدم مساهمتها مساهمة إيجابية في مجرى الأحداث ـ نستثني هنا وظيفة تقادم البيت.

ج ـ تقلص حجمها ومجالها عما كان عليه في الرواية التقليدية.

ومهما تكن قيمة هاته السمات، فإن تلك الهيمنة تتسم من حيث التلقي باجدائية تنحصر فيما يلي:

أ ـ توسيع «هامش التحليل» أو حيز «الفراغ الدلالي» الذي تقلصه الوظائف بقدر هيمنتها، ولا محالة أن هذا التوسيع، يجعل العلاقة الحوارية، التي تقوم على التوتر بين الانكشاف من جهة والاستثارة من جهة ثانية نشيطة.

ب ـ شد المتلقي إلى المحور الاستبدالي، الذي يعد قرين المعنى والترميز، وبالتالي الحوار والتأويل.

ج ـ جعل الدائرة «الهرمنوتيكية» قابلة للاتساع واستيعاب المزيد من التاويل.

يتبين بعد هذا التلقي الذي يتم على مستويين: أحدهما عمودي والأخر أفقي، ان التفاعل بين المتلقي والرواية على أشد ما يكون تبادلاً، إذ لا وجود لأي منها إلّا بوجود الآخر.

ولئن كان المحكي الأدبي يتسم بتعددية الدلالة، فإن تلقيه لا يكون البتة مطلقا وثابتا، فهو لا يعدو أن يكون مجرد إمكانية فرضية قابلة للتزكية بقدر ما هي قابلة للتنفيذ □

◆

(١). رشيد بنحدو: حين تفكر الرواية في الرواني، مداخلة ألقاها الناقد خلال ندوة «أسئلة الرواية العربية» التي اقامها اتحاد كتاب المغرب بالتعاون مع الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب (أيام ٣٠/٣١ أكتوبر/١ نوفمبر ١٩٨٧).

ولعل الروايات التي اشتغل عليها الناقد رشيد بنحدو تبرزر الحوار الجدلي المشار إليه:

. «يحدث في مصر الآن» ليوسف القعيد،

. «وردة للوقت المغربي» لأحمد المديني،

. «الديناصور الأخير» لفاضل العزاوي،

. «رحيل البحر» لمحمد عز الدين التازي.

(٢). عبده جبير: تحريك القلب، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٢.

(٣). Rita Schaber, Réception et historicite de la literature (in) Revue des sciences humaines, lille 3, no. 189, 1983, p. 10

(٤). نفسه ص ١٠

(٥). رشيد بنحدو: قراءة في القراءة، مجلة وليلي، دفاتر المدرسة العليا للأساتذة، ع ٤، ١٩٨٧، ص ١٦

(٦). Horst steinmetz, Réception et interprétation (in) Theorie de la literature, coll,I, Paris, 1981, p. 195

(٧). Voir à ce sujet, H.R. Jauss: pour une ethetique le la réception ed, Gallimard, Paris, 1978, p. 212

(٨). تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٣١.

(٩). R. Barthes Introduction à l'analyse structurale des reats (in) L'analyse strunale du reat, Communication, 8, ed, seuil 1981, p. 14,15

(١٠). Horst steinmetz, p. 195

(١١). R. Barthes, p. 15

(١٢). Jean Pierre Richard, L'univers imaginaire de Mallarmè Ed, seuil, Paris, p. 24



المرأة في وطن مقتول

«طقوس ليوم آخر»
قصص
أكرم هنية
منشورات مؤسسة بيسان للصحافة
والنشر والتوزيع . نيقوسيا . ١٩٨٦

■ القـاريء لمجموعة أكرم هنيّة القصصية «طقوس ليوم آخر» لا يجد المرأة لكنه يكتشفها اكتشافاً. ولعل ذلك الفرق بين وجود الشيء واكتشافه هو علامة بارزة من مكونات القصة القصيرة لدى هنيّة، وهو الذي يجعل القاريء يقوم بدور المتقصي للفكرة بدلاً من الانسياق وراء الأحداث وتجميعها أو تشتيتها.

تكاد تقرأ المجموعة الكاملة «طقوس ليوم آخر» دون أن يلفت نظرك شيء غير طبيعي فيما يتعلق بالمرأة كشخصية لها كيانها الخاص، أو كعنصر يقف في مواجهة أو موازاة مع الرجل. لا تشعر أن الكاتب يحاول أن يبني عالماً خاصاً بالمرأة كي يحاول الرجل مثلاً أن يقتحمه أو يفكر في أسراره.

ولعل السبب في هذا التعمّد لتصميم دور الشخصية وجعلها «محايدة» من دون التركيز على الجنس هو طبيعة الصراع الذي يعرض له الكاتب في مجمل قصصه القصيرة، فهو ليس صراعاً بين رجل وامرأة، وهو ليس صراعاً طبقياً، أو صراعاً فكرياً بل صراع على الوجود وثورة على التغريب تتطلبان امتزاجاً بين دوري الرجل والمرأة على أسس حضارية مستقاة من التراث. لذلك لا نجد في قصص أكرم هنيّة إسهاباً واضحاً لميكانيكية العلاقة بين الرجل والمرأة بل إضاءات تراثية لا تتعدى كونها اثارة مؤقتة لما يربط بين الرجل والمرأة من علاقة وجودية «مادية وروحية» تذكرهما بضرورة الاستمرار والتمازج.

لذلك تدخل المرأة عالم الرجل في لحظات الحلم والتأهب للصراع كجزء منه لا كطرف فيه. في «وقائع التغريبة الثانية للهلالي» وعندما يرى البطل نفسه محاطاً بأسوار التغريب والاحتواء داخل السجن «تبزغ امرأة من وسط ضباب يخنق السماء وذاكرته. . . يلاحقان سرباً من العصافير كانت تؤوب لأعشاشها. . . وتتحرك جذوة الأيام الماضية» في لحظة التجلي تظهر المرأة كعنصر معـادل للمحـافظة على الـذات من تأثير الضغط النفسي الذي يتعرّض له البطل داخل السجن، وتكون بذلك طاقة امتصاص للأحباط: فيرى البطل نفسه يعود معها الى «الأيام الماضية». ورغم ما تحمله كلمة «جـذوة» من معـان جنسية إلّا أنها جاءت على حافة الحلم كمخرج من عبودية السجن ولحظة اشتياق جارف للحرية رآها على شكل امرأة نجد أنها تتمحور في القصة حتى تصبح رمزاً للأرض، للوطن البعيد. تلك ـ الوطن والمرأة ـ علاقـة جدلية كبيرة في قصص أكرم هنيّة: بحيث أنك لا ترى الوطن شيئاً مختلفاً عن المرأة، بل تراهما حالة واحدة تجذب اليهما الرجل. لذلك، وعندما يصور الكاتب أكثر اللحظات انبهاراً بعالم المرأة، تجد أنه يمزج مزجاً تاماً بين المرأة والأرض من خلال مرادفات وتداعيات تجعلها شيئاً واحداً. «هناك وسط الحلقة كانت تنتصب المرأة. يقاوم ثوب أسود مطرز بألـوان وأشكـال متعـددة وبصعـوبـة جسـداً بضاً ثائراً يحاول الانـطلاق. . . طويلة كرمـح لا ينكسر ولا يهزم. . . وغضـة كفـاية عذراء. . .» فالكلمات التي يستخدمها الكاتب لتصوير لحظة انبهار بالمرأة ليست في مجملها سوى في المرأة حنينه الى جنس نبض الأرض والى التفاعل معها.

أما «هزيمة الشاطر حسن» فترتكز في حبكتها على معادلة تراثية حدودها الأرض والمرأة. فالشاطر حسن يتطوع لتخليص البلاد من جفاف قاتل يودي بالزرع والحياة. وهو في بحثه عن الماء إنما يبحث عن تجديد مزدوج للحياة: من خلال إحياء الأرض ومن خلال «ست الحسن» ـ المرأة التي سيتزوجها ـ «سرى تيار الفرح في الحقول وفي أرحام النساء وفي عيون الأطفال ووجوه الرجال. . . وانطلق الجميع يمارسون طقوس الاستجمام في الرذاذ الذي يحمل سر البقاء، واكتمل مهرجان كامل للماء والحياة».

ولعـل فكـرة التـوحد بين الرجل والمرأة لكونهما طرفي الحياة هي مركز الصراع في قصة «مؤتمر فعاليات القرية يصدر نداء هاما» ـ تلك القصة التي يعرض الكـاتب من خلالها حكاية اسطورية ذات دلالة فنية واضحة. فالأجنّة في أرحام أمهاتها ترفض الخروج الى الحياة رغم حلول فترة الولادة ووسط حيرة القـابـلات واستغـرابهن، يقترح أحد رجال القرية استدعاء الأزواج الذين ذهبوا للعمل خارج الوطن: «ليس أمامنا من حل إلا دعوة أزواج النساء للعودة».

ولا يفـوت الكـاتب أن يضيف الى حبكـة القصة بعض التداخلات الاجتماعية البالغة الدلالة، والتي تحمل نقداً لتصرفات الذين يرحلون عن الوطن من أجل العمل رغم إمكانية البقاء والتعامل مع لقمة العيش. فهو يقول على لسان إحدى شخصيات القصة: «يجيء الواحد منهم في الصيف فيعلو زوجته ثم يسـافـر وبعد شهور ينتفخ بطنها». إلّا أن أهم ما أراد الكاتب أن ينقله جاء على لسان القابلة: «إن المرأة كالأرض. بُعد رجلها عنها يجعلها تصاب بالبور والعقم».

ولم يكن في تصوير أكرم هنيّة للمرأة من وجهة نظر فولكلورية تقليدية محاولة رومانسية لوضع المرأة في قالب من الجمود يخضعها لسيطرة الرجل ويجعلها تابعة له. فالكاتب دون شك متحيّز للمرأة وفخور بدورها الذي لا

عـــزت الغـــزاوي

المشكلة الرئيسية للمرأة الفلسطينية هي الوطن والوطن همها الكبير

يقل أهمية عن دور الرجل. وهذا ما يؤكده البعد التراثي الذي يضعه الكاتب في صلب مكانية القصة القصيرة وشخوصها وروائحها المميزة.

ففي قصته «أم محمود تشارك في اعتصام نسائي» يعرض مشكلة امرأة ترى ابنها يعتقل، فتشعر أن الدنيا بأسرها اعتقلت وفقدت حريتها. وفي مشوارها الطويل من أجل التعرّف على مكانه وأحواله تكتشف أن «محمود» ليس إلّا واحداً من «أبنائها» يودع السجن، وتجد نفسها وسط مجموعة من النساء يعانين المأساة نفسها فتنتظم معهن على الفور في اعتصام نسائي للمطالبة بالإفراج عن جميع السجناء. وفي هذه القصة لا تكاد تجد ما يميّز المرأة أو يشير إليها كأنثى ضعيفة بل هي أم قوية تلاحق ظروف اعتقال ابنها لتجده في عيون كل الأمهات.

ولعل من أكثر القصص القصيرة التي نستطيع من خلالها قراءة المرأة في أدب أكرم هنيّة هي قصة «شهادات واقعية حول موت المواطنة منى ل». ويبدو أن الحدث الرئيسي في القصة ـ موت الفتاة منى ـ هو حدث مستمد من واقع الحياة، وأن الكاتب قد تابع الحدث عن قرب، وجمع حوله معلومات كافية، جعلته بحساسيته الخاصة ككاتب يتأثر بالحدث ويحاول أن يغطيه بإحساسه ما دام قد عجز عن تغطيته متخفياً بسبب أوامر المراقبة.

ليست القصة محاولة لسبر أغوار فتاة تفارق الدنيا وتكتنفها أسرار، لكنها تسجيل فيه الكثير من التعاطف مع فتاة تحاول أن تعيش في العمق وليس على هامش الحياة. هل هذا هو النموذج للفتاة التي يحبها الكاتب؟ هل هي انعكاس حقيقي لصورة تراوح خياله؟ انها ـ كما تقول التقارير الكثيرة التي توردها القصة ـ شاعرة يحفل عالمها بالإحساس ولا يخلو من آفاق فلسفية.

يقول أحد النقاد التشكيليين حول لوحات منى: «إن عالم الحزن الذي تشكله منى يبدو المعادل الموضوعي كما تراه وتحسه، وهذا العالم يلغي التبعية بما فيها من آفاق وأجواء... وتساءلت بحق بعد خروجي من المعرض: هل تستطيع ماكنة التفاصيل الحياتية اليومية السريعة أن تطغى على تلك اللحظات الصادقة التي نجحت منى في نقلها إلينا؟» وإذا كنا نحكم على الفنان من خلال عمله، فتلك دون شك صورة خاصة نراها للفتاة منى من خلال فنها «اللوحات».

ونستطيع أيضاً أن نرى منى من خلال قصيدة لها أوردها الكاتب ضمن نصوص التقارير. وتكاد القصيدة هذه تنطق باللوحة التي تكلّم عنها الناقد



التشكيلي: فهي مثقلة بالحزن «تلغي الطبيعة بما فيها من آفاق وأجواء» إضافة إلى كونها استحضاراً للموت بطريقة فلسفية. من الموت تأتي المواعيد... من فراغ تأتي لتعلن بدء زمان الخناجر.

ورغم أن الكاتب تناول شخصية لفتاة متحررة من القيود الاجتماعية التي تضغط على الفتاة الشرقية عموماً إلّا أنه تعامل معها كنموذج للمرأة المتعلمة والمثقفة، فهي لم تذهب الى حريتها الى درجة الخروج على قوانين المجتمع وعاداته، بل جعلها متوازنة في تطلعاتها كفتاة تريد أن يكون لها دوراً في الحياة، وبين رغبتها في العيش ضمن أسرة ومع رجل تحبه.

تقول طالبة ثانوية درّستها منى: «حدّثتنا كثيراً عن الوطن البعيد وعن أطفال يولدون ويموتون وعن شمس قادمة وطيور تحطم أقفاصها وسهول تنتظر عودة عشاقها».

إن إعجاب الكاتب ببطلته ـ منى ـ لا يختلف كثيراً عن إعجابه بأم محمود في قصة «أم محمود تشارك في اعتصام نسائي» رغم اختلاف ظروف كل منها واختلاف درجة ثقافتيهما. إن الكاتب لم يرَ منى حلماً رومانسياً، ولم يتطرق في سرده للقصة لأي علاقة ميكانيكية بينها وبين خطيبها «سعيد». أي أن الكاتب لم يحاول أن يبرز الجانب الفسيولوجي بقدر ما حاول إبراز الجوانب الروحية والفلسفية لدى منى، واستطاع أن يكون مقنعاً في نقل صورة مليئة بالحياة لفتاة واعية تعيش مأساة متعددة الجوانب.

فمن الناحية الأولى، نراها على علاقة مضطربة مع خطيبها الذي أحبته نظراً لظروفه الاقتصادية. فهو لم يستطع أن يجد عملاً في وطنه. وكان تأثير ذلك المباشر عليه أن تشوشت رؤيته لعلاقته مع منى: «أشعر بصعوبة في فهمه هذه الأيام.. إنه يريد أن يراني بالصورة التي يريدها هو». وفي مقام آخر تقول منى: «إنه يتغير.. يبدو على استعداد للهزيمة.. أشعر هذه الأيام بأن روح التحدي عنده تذوي شيئاً فشيئاً».

ومن ناحية أخرى، فإن مشكلة منى الرئيسية هي الوطن الذي هو همّ كبير من همومها، ولعل العمل من أجل الوطن هو الذي جمعها بخطيبها «سعيد». أما المأساة الحقيقية التي تعيشها منى فهي صراعها مع نفسها.

تقول سامية ـ إحدى صديقاتها «كانت مسكونة دائماً بتوتر نفسي ينعكس على جسدها المتنفض الثائر وعلى سلوكها اليومي الذي يرفض التدجين والترويض». بالطبع، لم تكن منى فتاة عادية. وهي كما أسلفنا لم تكن لتعيش على هامش الحياة، بل بحثت في كل خطوة من خطواتها عن مكان أعمق للحياة وصدمت وهي تواجه حالة انحسار كبيرة يسقط الكثير من تتويجات الحياة الحقيقية. تقول منى في مذكراتها «حالة الانحسار هذه تخيفني... أرى الكثيرين يتساقطون بمجانية محزنة... وأرى الكثيرين يمارسون تواطؤ الصمت والحياد مع الواقع... هذا الجزر يخيفني وهذه الغربة القاتلة تسحنني».

إن شخصية منى في القصة قريبة الى قلب الكاتب ليس لكونها امرأة بل لكونها تعكس نمطاً خاصاً يرى فيه صورة إبداعية في جزء من إبداعه الشخصي. أي أنها ـ كما عرضها في القصة ـ نتاج من إبداعه، صقله ودأب على إتقانه إلى درجة أنه بدأ يرى فيه ذاته.

إن منى في القصة تقترب كثيراً بعلاقتها مع الكاتب اقتراب «جالاتيا» في علاقتها مع الفنان الإغريقي. فالفنان الإغريقي أراد أن ينحت تمثالاً لامرأة تكون صورة كاملة عن رؤيته الخاصة للمرأة، فلما «خلقها» منحوتة من صخر، راودته فكرة تحويلها الى امرأة حقيقية، لكنه خاض صراعاً مريراً بين رغبته في الاحتفاظ بها كفن، وبين رغبته في إسباغ الحياة على الفن. وفي اللحظة التي تدخّلت فيها الآلهة وحوّلت جالاتيا التمثال الى جالاتيا المرأة، فقد الفنان رغبته فيها كمخلوقة مهددة بالموت والفناء وفضّل عودتها ◁



الى صورتها الأولى. هل كان موت «منى» في القصة محاولة فنية للمحافظة على صورتها «كاملة» دون هزيمة؟

ويبدو أن الهزيمة التي أراد الكاتب أن يشير إليها في أكثر من مجال هي انحسار رغبة الإنسان في الحياة ضمن معادلة فقدان الوطن، حيث أن الوطن يصبح تجسيداً لفكرة الخصب والنمو، وفقدانه يعني الجدب. ورغم هذا المفهوم الشائك للهزيمة، إلاّ أن أبطال القصة يعيشون ويعملون من أجل الحصول على «الوطن» وبالتالي من أجل «مغازلة» الحياة وجعلها أكثر خصباً. من أجل ذلك، كانت منى ترى في خسارة الوطن خسارة أخرى على صعيد البقاء والقدرة عليه. ولهذا فإن الوطن والرجل بالنسبة إليها دائرة تكاملية. ولعل فشلها في جمعهما معاً هو السبب الرئيسي لحالة الفوضى والحزن التي تعيشها. وعندما تفشل المحاولة تتحول إلى ارتداد وانطواء مع الذات.

تقول منى في مذكراتها: «أحلم كثيراً هذه الأيام. عندما أصرع الأرق وأخلد إلى النوم تجيء الأحلام بسرعة: وحتى في ساعات الصحو أذهب بأفكاري بعيداً نحو عوالم أشكلها وأبنيها كما أتمنى». ومرة أخرى تتمنى أن تعود طفلة، مرحلة البراءة الأولى، لتجد هناك عالماً لا يبشر بهزيمة. وحتى في الحلم، تحاول منى أن تبني عالماً يقوم على ثلاثة أسس تراها ضرورية للبقاء: البراءة «الطفولة»، والحديقة «الوطن»، وسعيد «الرجل». تعالوا بنا نقرأ رقعة الحلم هذه:

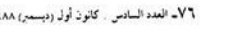
«الليلة الماضية نقلني الحلم الى عالم الطفولة... وجدت نفسي في حديقة واسعة تضمني مع كل أصدقاء الطفولة.. كنا نتسابق للوصول الى شجرة بعيدة.. فكانت مكافأة الفائز تفاحة وضعت على جذع الشجرة. رأيت نفسي أركض بقوة وأسبق جميع الأولاد والبنات... وفزت بالسباق، ولكن عندما نظرت لبقية المتسابقين دهشت عندما رأيت سعيد بينهم. بعد قليل نادتني أمي وهي متجهمة الوجه، وانتزعت التفاحة من يدي، وقذفتها بعيداً ثم قادتني الى البيت».

لا شك أن للحلم جذوره الدينية منذ بدء الخليقة. وفيه كل عناصر الأسطورة القديمة التي حاولت أن تفسر قصة البدء والسفر- «الشجرة والحديقة والتفاحة وحوّاء وآدم» - مع الفارق الكبير بأن منى في الحلم لم تستطع «إغواء» الرجل لأن أمها قذفت بالتفاحة بعيداً وقادتها الى البيت. وهو فشل يأخذ أشكالاً عديدة - في قصص أخرى للكاتب - أهمها العقم.

ففي قصة «ليل بارد واحتمالات أخرى» تسيطر فكرة العقم على البطل رغم حضور المرأة ووسط هموم الوطن الذي يبدو بعيداً. إن البطل يشعر أن حريته تغتال، وأن الاحتلال ينتزع منه طاقة الإخصاب.. «تتلامس الشفتان.. لا وجود للرعشة اللذيذة. يعاود الكرّة ضاماً جسدها البض إليه.. ينتصب حاجز العقم والعجز والخوف.. تفر دمعة من عينها.. يود لو يبكي..» وتتكرر الفكرة نفسها تقريباً في قصة «ذات موت.. ذات مدينة» حين يجمع بين البطل والبطلة نداء الوطن وبالتالي قصة حب. فعلى لسان البطل نقرأ «وعندما خفت التوهج اللاهب واسترخى ذلك الخيط المتوتر المشدود الذي كان ينتظم أيامنا بدأت الحواجز والعوائق تنتصب بيننا... وافتقدنا ذلك النبض الحار الدافق الذي يسري في علاقتنا». وعلى لسان البطلة نقرأ «كان يوحدنا ويقربنا معاناتنا المشتركة ولكن عندما شعرنا بأن علاقتنا قد فترت لم أتقدم أنا ولم يتقدم هو لعمل شيء... سأحاول أن أفلسف الأمور وأقول إننا ضحايا الوطن القاتل...».

لقد بنى أكرم هنيّة في قصصه صورة مشوشة للمرأة الفلسطينية، ولم تكن صورة الرجل أكثر وضوحاً لأن كلا الصورتين لقطها الكاتب في فترة تاريخية مشوهة فيها الكثير من الظلم والقهر، ولم يستطع الرجل والمرأة إلاّ أن يريا نفسيهما من خلال وطن مقتول □

عزت الغزاوي: قاص وناقد من فلسطين. من مجموعاته القصصية مجموعة بعنوان «سجينة».



الحداثة أوروبيّة ولكن..

سعد كموني

■ مناقشة لمقالة كتبها الشاعر عبد القادر الجنابي في العدد الثاني من «الناقد». وكانت بعنوان «الحداثة أوروبية».

■ لا يمكن إصدار حكمٍ على عقل أمةٍ، من خلال نص، أو حلقات نصوص، تنتمي الى رباط واحد، أو مدرسة واحدة،، ويمكن أن يكون هذا الحكم صحيحاً. كما أنه لا يمكن أن يُقبل حكم تحت وطأة وضع تداخلت فيه الروائز، واختلطت فيه أشباه المعارف، كما ثقلت فيه كلمة الصدق.

فاتهام العقل العربي بأنه عقل عاجز عن الإبداع، أو بأنه عقل اتباعي، هو اتهام يدل على العجز في فهم حركية هذا العقل؛ إذ صار هيّناً لكل فاشلٍ في توصيل أفكاره، أن يعزو سبب فشله إلى تخلّف العرب وتحجّرهم، بل وإلى أكثر من ذلك، فلهذا التحجّر جذور عميقة في تاريخهم العقلي، إنهم إتباعيون وليسوا مبدعين، إنهم عاجزون عن قبول الأفكار الجديدة، فهم «عبيد للوحي ورسالته البالية».

نعم نحن متخلفون، ولكن اعترافنا بتخلفنا يعني أن لدينا استعداداً للتقدم. وكم من «ورشة» عمل قد افتتحت لهذا الغرض؟ فشلت هنا، وتعثرت هناك وما زال العمل دؤوباً والنضال مستمراً، لبناء الغد العربي المتقدم؟

نعم نحن متخلفون، ويجب أن لا ننسى حجم التحديات التي تواجهنا، وتعيق حركة انقلابنا على ذاتنا؛ فهل من التقدم أن أعلن انسحابي من هذه الأمة المتخلفة، وألتحق بركب الآخر المتقدم، أم من التقدم أن أعدّ العدّة لمواجهة التخلّف في كل خنادقه بالبحث عن بذور التقدم في أرض العقل، ومدها بما يناسبها من ماءٍ وسماد؟

فالاعتراف بالتخلف ليس اعترافاً بذنب، إنما هو اعتراف بهزيمة منينا بها منذ حين، ولن تكون الهزيمة إلّا عندما تصبح ساعات الليل أكثر من ساعات النهار، عندما يتحول العلم إلى صدى لعلم الأقدمين، ويتحول الدين إلى طقس وعبادات فتموت ملكة الإبداع في العقل.

إذن تموت ملكة الإبداع في أثناء الهزيمة، فهل يجوز اتهام العقل بالجمود، وبأنه عقل اتباعي انطلاقاً من واقع الهزيمة؟ وإذا قيل إن المنظرين للعقل كانوا نقليين، ومعظمهم من أصحاب النص، حتى في عصر الازدهار العربي. نقول إن صراعاً حاداً كان دائراً بين الإبداع والاتباع في كل الحياة العربية، انتصر فيه الإبداع منذ «محمد» وحتى خروج العرب من الأندلس سنة ١٤٩٢م، ومن ثم انتصر الاتباع في كل أعوام الهزيمة (ولكن الصراع لم يتوقف). والعين التي ترى الى الهزيمة، ترى بذورها في المرحلة أو المراحل التي قبلها، لذلك بُرّزت وبشكل مكثّف الأفكار الاتباعية التي كانت كامنة في عصر الازدهار العربي، عصر الصراع بين الإتباع والإبداع، بين العقل والنقل.

أوليس في حديث معاذ بن جبل ما يؤكد أن الذي يرضي رسول الله هو الاجتهاد (أي الإبداع)؟ إذ يروي معاذ عن الرسول عندما أرسله إلى اليمن أنه قال له: «كيف تصنع إذا عرض لك قضاء؟»، قال: «أقضي بما في كتاب الله»، قال: «فإن لم يكن في كتاب الله؟»، قال: «فبسُنة رسوله»، قال: «فإن لم يكن في سُنّة رسول الله؟»، قال: «أجتهد رأيي لا آلو»، قال معاذ: فضرب رسول الله صدري، ثم قال: «الحمد لله الذي وفق رسول الله لما يرضي رسول الله» (رواه أبو داود والترمذي) أوليس في هذه الحادثة ما يؤكد انتصار الإبداع على الجمود والتحجّر في ذلك الحين؟

أولم يأخذ القرآن الكريم على الكفار أنهم اتباعيون إذ قالوا: «... إنّا وجدنا آباءنا على أمةٍ وإنّا على آثارهم مقتدون» الزخرف: ٢٣.

أوليس في موقف أبي بكر من الردة، وفي موقف عمر من العدل، وفي مواقف علي بن أبي طالب من الشورى ما يدل على انتصار الإبداع في الحياة العربية الإسلامية؟

أوليس في الحركات الفكرية في الإسلام ونشأة الفرق واختلافها وفي مدرسة المعتزلة وغيرها وحديث الرسول «اختلاف أمتي رحمة» ما يدل على نشاط إبداعي في الحياة العربية الإسلامية؟

نعم هي من جهة إتباعية (بعض مصادرها نقلي)، ولكنها من جهة أخرى إبداعية (بعض مصادرها عقلي) وخير شاهد قول الإمام أبي حنيفة «إن النصوص متناهية. والوقائع غير متناهية فاللامتناهي لا يضبطه المتناهي»، كما أن أهم مصادر التشريع هو القياس وهو عمل إبداعي ظاهر.

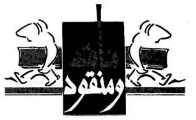
هذا من ناحية، ومن ناحيةٍ أخرى، كيف يكون الإبداع؟ هل هو من العدم؟ أم يكون امتداداً لإبداع سابق؟ إن النظرية القائلة: «لن يكون المرء حراً «مبدعاً» إلّا إذا قتل أباه» (فرويد) هي المستحكمة في عقول هؤلاء المستغربين تحت اسم الماركسية مرة، أو الوجودية مرة أخرى وباسم التقدم في كل المرات؛ إنها نظرية ليس لها سند تاريخي، ولا يمكن أن يكون لها واقع يؤكدها.



فالحرية والإبداع هما من سلالة حريةٍ وإبداعٍ سابقيْن وإلا ستعيش البشرية في لحظةٍ واحدةٍ مؤبدة. وأي معنى للحداثة التي لا تعني التطور، وأي معنى للحداثة التي لا تعني التقدم؟؟ فهل يمكن أن تكون الحداثة قفزات في فضاء التاريخ و«التاريخانية» ومن ثم تطبع السيرورة التاريخية بطابعها؟ أم أن الحداثة في الأدب والفن هي توأم الحداثة في أساليب البناء ومضامينها على الصعيد الحضاري؟

وبعد، يقول الجنابي؛ إن المجتمع العربي «في إفراز دائم لمحدثين لا حول تاريخي لهم ولا قوة» كيف يكون هذا الحول التاريخي، ومن أين يأتي؟

فالمسألة ليست هكذا يا عزيزي، إنما هي مسألة أسلوب حضاري تنطبع البشرية به، فالأسلوب العربي ساد العالم في حين من الزمن، وظلّت أمم عصيّة على هذا >



الأسلوب «بعض أوروبا مثلاً» ولم يضرْها عصيانها، بل لم يمنعها عصيانها من أن تنتشل ذاتها بعد فترة من تخلفها «المميز» وتنهض بأسلوب جديد مغاير لأسلوب العرب وتحا ـل أن تسوّده على كل الأمم، ولا بأس لو ظلّت أمتنا عصيّة بعض الشيء، فالحياة أدوار كما تقول العامة. وما يميّز دورنا العربي هو الإنسانية، وما يميّز دورهم هو سيطرة المركز على الأطراف (الاستعمار) وحرمان الأمم من المساهمة في البناء.

المستغربون اليوم لن يمدوا الحضارة الغربية بشيء بينما المستعربون سابقاً من فرس وغير فرس، لم يكونوا تابعين للعرب ولا طفيليين، بل كانوا يمدون الفكر الإنساني عبر اللغة العربية بأثمن الأساليب ووجهات النظر المختلفة. فالتاريخ العربي محطة أطلقت فيها المواهب وأتيحت الفرص بينما الغرب يفرض أسلوبه فرضاً سواء كان مناسباً لواقع الأمم أم لم يكن مناسباً. فأي سند تاريخي وأي حول تاريخي تُسند به حداثةُ الغرب وتُمنع منه حداثة العرب؟

نعم فالحداثة مصطلح غربي (حديث) «جاء تقويضاً للجوانب القمعية في عقلانية التنوير، وفي الوقت ذاته إتماماً واتساعاً لما سمحت به هذه العقلانية من ديالكتيك التحرر»، وهنا يسأل الكتور برهان غليون سؤالاً ـ على وجاهته كان ضرورياً أن يرد معكوساً ـ يقول «لماذا فشل المجتمع (العربي) في استيعاب الحداثة وما أدخلته من أفكار ونظم»[1] وكان عليه أن يسأل، لماذا فشلت الحداثة في المجتمع العربي؟ إذ أن هذا المجتمع له تجربة مع محاولةٍ للتحديث، عندما بدأ محمد علي العصرنة على صعيد الجيش والمؤسسات، فأثبت المواطن عندها أنه بكفاءة يتعايش مع الوسائل الجديدة والأطر الحديثة، لكن حجم هجوم «المتحضرين» كان أكبر بكثير من تجربته الوليدة. وهذه التجربة بلا شك تشكل سنداً تاريخياً أو حولاً تاريخياً وإنْ تجاهلها عبد القادر الجنابي في مقالته (الحداثة أوروبية)[2].

فإذا كانت الدعوة الى الحداثة تعني الطريقة التي اتبعها المناضلون التحديثيون في الساحة العربية من تحدٍ سافر لقيم الناس، وتجاهل لأهم الروابط التي تربطهم والقفز من فوقها، ودون العمل على إعادة صياغة الشباب في البوتقات «الحديثة» التي أعدّوها لإعادة صياغة المجتمع من «أحزاب ومؤسسات» فإن الحداثة ستبقى غريبة لأن العلم وهو عصب الحداثة لا يمكن أن يكون ولا يكون النظر ـ إلى الروابط الأساسية التي تطبع أمة وتميزها ـ بعين الاعتبار. فالحداثة ثورة لا تختص بها أمة دون غيرها، فهي مسألة إنسانية، وخاصية هذه الثورة أنها تستوعب كافة الجوانب في حياة الأمة، وتكون جواباً على عقم المرحلة السابقة بقدر ما هي امتداد مشع لضوء كان كامناً في مرحلة العقم. فالقطيعة مع الماضي وهم لا يمكن أن يتحول الى واقع، والشواهد في كل المجتمعات وفي كل الأزمنة. «إن مشكلة العلم لا تحل بخلق عداءٍ مطلق بين وجود العقلية العلمية، والعقلية الدينية أو التقليدية، وإلاّ لأصبح علينا أن ننتظر القضاء الكامل على الثقافة التقليدية حتى نصل إلى اكتساب العقلية العلمية، وهذا ليس مستحيلاً فقط، بل هو منافٍ للواقع نفسه، واقع العلم والثقافة في الغرب ذاته، فليس هناك ما يمنع من تعايش الثقافة العلمية والثقافة الدينية أو الأدبية في كل المجتمعات القديمة والحديثة على حدٍ سواء...»[3]

إذن، خطأ المناضلين من أجل تحديث المجتمع وتقدمه، يكمن في الوهم بأنهم يستطيعون القضاء على الثقافة التقليدية دفعةً واحدة وبمجرد طرحهم لمشروعهم. وكأنما المراحل في التاريخ متلاحقة أو متتابعة وليس متداخلة! فالمرحلة لا تبدأ بانتهاء مرحلةٍ قبلها، إنما تبدأ عندما يبدأ الوهن والضعف في المرحلة التي قبلها.

وعندما فشل هؤلاء في طبع المجتمع العربي بطابعهم الخاص، اتهموا هذا المجتمع باليباس، وعدم قابليته للتحضّر. إن مجتمعاً انتقل في ماضيه من «الجاهلية» إلى الإسلام وكان حتى في جاهليته (بداوته) متميزاً عن جاهليات الأمم لا يمكن أن يكون عصيّاً على الحضارة إلى هذا الحد، وفي مقياس الوهم ذاك! هاتوا لنا أمة في همجيتها تعتمد النسيء والأشهر الحرم!

وبعد أن اتهموا هذا المجتمع بعدم قابليته للتحضر صار التنكر لهذا المجتمع سمة لبعض التقدميين، بشكل علني فاضح أحياناً، على صفحات الصحف والمجلات وبشكل سرّي في المجالس الخاصة أحياناً أخرى. حتى قرأنا لشاعرنا عبد القادر الجنابي في مقالته العصابية الفخورة في مجلة «الناقد» العدد الثاني قوله «سجّل إنه عربي» معلناً انسحابه من الأمة، وارتماءه في أحضان التاريخ، في أحضان «الحضارة» الغربية.

يذكرنا الجنابي بطه حسين عندما قفل عائداً إلى مصر «المتخلفة» مبهوراً بحضارة الغرب وتقدمه داعياً المصريين إلى الارتماء في أحضان التاريخ في أحضان أوروبا المتحضرة.

ويذكرنا الجنابي أيضاً بأقوال الكثيرين من الذين تمركسوا بعد الهزيمة ـ ١٩٦٧.

ونحن نذكّر شاعرنا بأن هؤلاء جميعاً لم يستطيعوا أن يغيّروا شيئاً في المسيرة كما أنهم بمشاريعهم لم يستطيعوا أن يحصنوا الأمة، أو حتى، اتجاهاتهم وأطرهم الضيقة أمام المنزلقات الخطيرة ومهاوي الانهيار والانحدار.

أما الحداثة في الشعر فهي ليست منفصلة أبداً عمّا ذكرنا، فأزمتها من ضمن الفهم المخطيء لحركة التاريخ ومن ضمن أزمة العلاقة السيئة بين المجتمع والحداثة بشكل عام، وهنا نذكر بأنه ليس من الضروري أن تكون السوريالية مثلاً، محطة لا بد منها للعبور إلى الحداثة. فالسوريالية لها ما يبررها في الغرب إذ أنها كما يقول ماكس إيستمان «رد فعل مضخم لسير العلم»[4]. فمن هذا المنحى يصح تسمية الحداثة بأنها غربية. ولكن، ما المانع أن يكون للغرب حداثتهم وللعرب حداثتهم؟ فالعلم مسألة لا بد منها في كل أمة ترمي إلى التحضّر والرقي، فإذا كان تأثر العرب بالعلم الغربي ضرورياً، فإنتاج حداثةٍ على ضوء هذا التأثر أمر ضروري أيضاً. ولا يعني هنا أن يأخذ العرب عن الغرب أساليبهم في الكلام ولغتهم مع حضارتهم، لكن نرى أن حداثة الغرب حرضت العرب على أن ينظروا الى تأسيس حداثة تنقلب على أسلوبهم التقليدي، كما أن حضارة العرب قديماً حرّضت الغرب على أن ينقلب على أسلوبه التقليدي.

ومن هنا جاءت مغالطة خطيرة، كان سببها الذين أساءوا فهم معنى التثاقف من «المحدثين» و«السلفيين» على حد سواء. فصار الاستلاب للغرب أو للتراث تقليدية جديدة تنبغي الثورة عليها بهدف ضبط العلاقة؛ أي الوقوف في نقطة تحافظ على المسافة الضرورية بينها وبين التراث من جهة، وبينها وبين الحداثة الغربية من جهة أخرى «يجب أن نأخذ ما استطعنا من الغرب ولا نؤخذ به، ونحيي ما أمكننا من التراث ولا نحيا به»[5] أو كما قال الدكتور منيف الرزاز في فلسفة الحركة القومية «يجب أن نخرج رؤوسنا من التاريخ ولا نخرج التاريخ من رؤوسنا».

إن الذي حدث في هذه المرحلة الفاشلة هو الإلغاء الذي يمارسه المتعصبون في هذا الموقع أو ذاك. فكل صاحب وجهة نظر يحاول أن يلغي الآخر بشتى الوسائل، وهذا بلا شك عائق كبير أمام مسيرة التقدم. إذ يجب أن يدرك الجميع أن من يلغي اليوم سيأتي يوم آخر يكون فيه هو الملغى.

هناك حاجة للتحديث، لا يمكن أن تكون إلاّ عندما يشعر بإلحاحها المجموع العام. والتراث هنا لا يمكن أن يكون عائقاً أمام التحديث. فقد أثبتت ذلك الحياة العربية اليوم. فوجود المدارس والجامعات والجمعيات والنقابات والأحزاب والحركات الشعبية والنظم الإدارية والسياسية وغير ذلك كثير كما أن وجود فنون أدبية حديثة دليل ساطع على قابلية هذه الأرض للأخذ بقيم الحرية والعقل والإنسانية، بل ليس هناك ما يمنع ذلك. بل يعني هذا، أن المجموع العربي يشعر بهذه الحاجة وإنْ تعثّرت المسيرة في بعض المطارح، فالمستقبل لا يمكن أن يكون إلاّ كما تحتم قوانين التحوّل في المجتمعات □

١. برهان غليون. اغتيال العقل. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت ١٩٨٥ ص ٢٠٣
٢. عبد القادر الجنابي. الحداثة أوروبية. مجلة «الناقد» العدد الثاني. السنة الأولى.
٣. برهان غليون. مرجع سابق. ص ٢١٨.
٤. الأديب وصناعته. بإشراف روي كاودن. ترجمة جبرا ابراهيم جبرا. من محاضرة لماكس إيستمان بعنوان الأدب في عصر العلم ص ٤١ وما بعدها. من منشورات مكتبة منيمنة بيروت ١٩٦٢.
٥. د. برهان غليون. مرجع سابق. ص ٣٥٠.

سعد كموني:
شاعر من لبنان. صدر له «النوم رماد اليقظة» و«قراءات في الجفر».



رحمة الله لنا وعلينا

● راجع افتتاحية «الناقد»، العدد الرابع، تشرين الأول/أكتوبر ١٩٨٨، «حملة الأخبار السيئة» لرياض نجيب الريّس.

سلام خياط

كاتبة من العراق، لها ديوان شعري ورواية.

■ الزميل العزيز رياض نجيب الريّس.

مذ تسلمت دعوتك الكريمة بالمشاركة في مجلة «الناقد». ومذ وعدتك بالمساهمة وأخلفتُ. وأنا أتابع أخبار ولادة الناقد وأراقب ـ من بعيد ـ مخاضها العسير!

ولا أكتمك، لقد كانت لهفتي لرؤية العدد الأول عارمة، هل أقول كلهفة عاقر تبشر بالحمل وتتوق لآلام المخاض؟

***

«الناقد ستنشر ما لا يجرؤ أحد على نشره. وستتبنّى من لم يعد أحداً راغباً في تبنّيه. ولها من المغامرة والعناد ما يؤهلها لأن تعلن العصيان».

أليس هذا بعضاً من دستور «الناقد»؟

***

مرحىً إذن. سنقرأ فيها ما لم نقرأه في المجلات الأخرى. ستحمل لنا النبوءة والبشارة. ستحرضنا. ستقيمنا ولا تقعدنا. ستسعّر الجذوة في رماد «مناقلنا». مواقدنا، ستنشر النار في حطب الغابة وهشيمها. سنرى على يديها الأحلى. والأبدع. سيخبئها واحدنا بين جلده وقميصه. بين جفنه ومقلته. سيحتفظ بها كما احتفظ بأول رسالة حب وآخر خطاب وصال. سيقطع منها فقرة لتكون دليلاً. ومثالاً ليكون شاهداً.. و.. و

وأخذت العدد الأول. وهالني ذاك الصخب الذي تناهىَ إليّ من ذؤابات الصفحات ووجدتني أقلبها من غلافها. من وسطها. من آخرها من أولها. والخيبة تتلاقفني كالكرة. وباستثناء موضوعات قليلة جديرة بالانحناء احتراماً. لتفرّدها في الأسلوب والانتقاء «والعلمية» والأهمية. فلا شيء في مواضيعها الأخرى. جديد.

حطب حطب.. فأين النار؟

لم تفلح المجلة في أن تسرقني منّي. تستقطب دهشتي. وتخليني على حافة العطش وفي يدي كاس الماء.

وأدري ـ أيها الزميل ـ اني بقولي هذا سأثير حفيظة الكثيرين. وسأغضب الكثيرين ـ وأنت منهم ـ ربما أوّلهم. وأدري ـ يقيناً ـ أن كثيراً من الموضوعات جيدة، وكتّابها مجيدون. لكن الطروحات مألوفة والأساليب قديمة ومألوفة والوجبات باردة كطعام بائت.

أتُصدِّقُ انني قلبت المجلة مرة ومرتين وثلاثة لأتأكد من أنها الناقد حقاً. (بمقدمتها الرفيعة تلك). واني ما أخطأت واشتريت واحدة من تلك المجلات البائرة التي تغصّ بها المكتبات وما من مشترٍ؟

وكانت فجيعتي بالعدد الثاني كفجيعتي بالأول. كفجيعتي بالثالث. وتمنيت. تمنيت على المرأة العاقر لو اكتفت بالتوق والتمنّي. وما أنجبت هذا الطفل المسكين!

والآن أيها الصديق

خلِّ عنك كاتباً اسمه رياض نجيب الريّس. فتح الباب للمدعوين. ودعاهم لملء الأكواب الفارغة بشراب الإبداع. فماذا فعل المدعوون غير أنهم اجترّوا ما قيل وما يقال. ثم تجشّأوا شبعاً. وقالوا لأنفسهم.. عوافي!

وآه أيها الصديق

لقد حققت الناقد ـ دونما قصد ـ ما عجزت عن تحقيقه كل وسائل الإعلام العربية الرسمية. لقد نضت عن أباقرة الكلمة ثيابهم الوهمية المزيفة. وصرخت بصوت ذاك الطفل:

ـ أنظروا.. إنهم عراة!

لقد فضحت الناقد ادعاءات الحمل الكاذب الذي مارسناه نحن الصحفيون والكتاب والأدباء والفنانين العرب. بافتعال الآهات وممارسة اللطم والندب وازجاء الحسرات ومرّ الشكوى: ما من ناشر جريء وما من رحبة فسيحة. وما من نافذة رفيعة نقفز منها الى فضاء الإبداع.

وجاءت «الناقد» ووجهت رقاع الدعوة الى جلّ ـ أوشك أن أقول كل ـ الأدباء والكتاب والصحفيين والنقاد في العالم العربي.

لقد أفردت لنا الرحبة. وفتحت النافذة. وزينت لنا القفز إلى فضاء الإبداع. فنكصنا وتكاسلنا. وتهيبنا. وآثرنا النزول من السلالم الخلفية. أو الصعود. «لا فرق» والآن..

من المسؤول عن هذا الهشيم كله؟ وما العمل؟

هل هي فترة التدجين التي طالت واستطالت. فترة التدجيل والتزييف والتخويف والترغيب والترهيب والوعد والوعيد؟؟ هل القسر والقهر الذي مارسته السلطات الرسمية على طول جبهات الوطن العربي وعرضها، وفرض لبس حزام العفّة السياسية كشرط أول لمن يريد الدخول إلى عالم الكتّاب والأدباء والصحفيين العرب.

أهذا هو سرّ إصابة النساء بالعقم والرجال بالعنّة؟!

آه أيها الصديق.

إنها لكلمة حب.

أحس اني لو قلتها. فسأختنق على أيدي مافيا الصحافة ـ وأنت بها أدرى ـ وإني لو لم أقلها فسأموت اختناقاً.!!

وإنه لأمر شيّق أن تختار ميتتك! وإني اخترت.

رحمة الله لنا..

رحمة الله علينا..

والسلام □

تصويب

■ سقط في العدد الثالث من «الناقد» (أيلول/سبتمبر ١٩٨٨) في رد الشاعر عبد القادر الجنابي على أسئلة محنة الشعر الحديث استهلال وهوامش هذا نصها:

الاستهلال:

«إلى أي عصر ينبغي أن نميل لكي نرى أنفسنا؟»

هنري ميشو

الهوامش:

١ ـ أنسي الحاج: «كلمات ـ كلمات ـ كلمات»، الجزء الثاني صفحة ٧٢١. دار النهار بيروت ١٩٨٨.

٢ ـ قد يعترض قارىء مدسوس على أني أتجاهل دون انصاف، محاولات شعرية حديثة ربما لم تكن ناضجة نضجاً كاملاً، لكنها محاولات تدل على حسّية شعرية حداثية وأصيلة. جوابي: أولاً، لا حاجة بي هنا الى إعطاء لائحة ما أفضله من شعر حقا حديث كتب بالعربية، ثانيا، الشعر عندما يكون شعراً هو حديث حتى لو كتب قبل قرون. نعم، هنالك محاولات لكنها ستبقى مجرد محاولات ما دام هنالك ما من قارىء يعرف كيف يهضمها، ما من حرية تسمح لأية قراءة تتناقض ووحي التفكير العام. فالنص يكمن في طريقة قراءته والقراءة هذه تفترض، قبل كل شيء، وجود مرجع لا لحذفه، كما هو شائع عند العرب، بل لتفكيكه تفكيكاً يحيه. وهكذا، كما يقول باث، «كل قارىء شاعر آخر، وكل قصيدة قصيدة أخرى». آثار لوتريامون، مثلاً، ظلّت مجرد محاولات طي التاريخ، ما يقارب نصف قرن، لم تلهم أحداً. وما أن ظهرت القراءة السوريالية لها حتى طلعت كفعالية شعرية جد حيوية ومعاصرة غيّرت، في الفرنسية خاصة، مفهوم الصورة الشعرية وتركيبتها اللغوية تغيراً خلف جيلاً ينبض بالشعر.

٣ ـ أنظر: الدكتور مصطفى الجوزو: «مصطفى صادق الرافعي، رائد الرمزية العربية المطلّة على السوريالية». ص ٢٥٨ ـ ٢٥٩ دار القلم ـ بيروت ـ ١٩٨٥ □



زكريا تامر

الامتحان

■ نظر الملك إلى وزيره متجهم الوجه، صارم النظرات، وقال له: «أتعرف أني ضقت ذرعاً بحديثك؟ كلما سألتك سؤالاً، عرفتُ جوابك قبل أن تنطق بكلمة».

الوزير: «أعاهدك على أن أكون إنساناً جديداً ولد في هذه اللحظة، وسأجاوب أجوبة تفاجئك وتدفعك إلى الاعتقاد أني لست المتكلم».

الملك: «سأمتحنك امتحاناً عسيراً، والويل لك اذا لم تنجح».

الوزير: «إذا لم أنجح، فإني أرحب بأن يطير رأسي عن جسمي».

الملك: «أول سؤال في الامتحان هو التالي: كيف أجعل حكمي ثابت الأركان، لا يهدده أي خطر؟».

الوزير: «الأخطار كثيرة ومتنوعة، ولكن أشدها هو الآتي من مواطن لا ينافق ولا يداهن ولا يغش ولا يكذب، ويقول للأعور: أنت أعمى وأصم».

فقال الملك لوزيره: «هذا جواب غريب لم أتوقعه».

فابتسم الوزير، وقال للملك: «أحمد الله لنجاحي في امتحان مولاي».

قال الملك بهزء: «يخيل إليّ أنك تزمع أن تقترح عليّ اعتقال كل مواطن يتصف بالاستقامة والنزاهة والصدق».

الوزير: «لا لا.. لا يمكن أن أقترح مثل هذا الاقتراح».

الملك: «ولماذا؟».

الوزير: «لأن تنفيذه يتطلّب بناء الكثير من السجون. وبناء السجون يحتاج إلى الأموال الطائلة. وهذه الأموال الطائلة ستخسرها خزائن مولاي».

الملك: «إذن ماذا تقترح؟».

الوزير: «سأقترح اقتراحاً ليس بالمعقد الشائك. اقتراحي سهل التنفيذ، مضمون النتائج، ويحقق الغاية المطلوبة».

الملك: «لقد نجحت في إثارة فضولي، فهيّا تكلّم واشرح لي اقتراحك».

الوزير: «ضع يا مولاي في المناصب المهمة الخطيرة أشخاصاً تافهين منافقين مزيفين أدعياء».

فقال الملك باستياء: «ما هذا الاقتراح السخيف المبتذل؟ أتريد أن تهدم مملكتي؟».

فقال الوزير بثقة واعتداد وفخر: «اقتراحي ليس بالطائش المخرب الهدام، ولا غاية له سوى حماية حكمك، وهو وحده القادر على القضاء على الأخطار التي لا تأتي إلاّ من الناس الأصيلين، فالتافهون المنافقون اذا قعدوا على الكراسي الخطيرة الشأن فلن يتعاملوا إلاّ مع من يشبههم، ولن يظفر بتقديرهم إلاّ من كان أتفه منهم، ويفوقهم في ميدان الطاعة وتقبيل الأيدي، وسيجد الأصيل نفسه وحيداً مضطهداً منبوذاً، وينبغي له إما أن يحني رأسه وينافس التافهين، وإما أن يرحل هارباً الى آخر الدنيا، وإما أن يهلك ببطء وصمت هلاكاً جسدياً ومعنوياً، وإما أن ينتحر. وفي كل الأحوال، مولاي الملك منتصر وفي أمان، وحكمه غير مهدد بأي خطر».

فكّر الملك وقتاً ليس بالقصير، ثم تكلّم مخاطباً وزيره: «اقتراحك فظّ قاسٍ مرّ، ولكنه هو الملائم والمنشود، وسأعمل على تنفيذه فوراً».

فرح الوزير، ولكن فرحه لم يستمر سوى لحظات إذ تكلّم الملك بعدها بصوت متهدّج وقور، وأبلغ وزيره أنه منذ هذه اللحظة مطرود من منصبه كوزير، فبهت الوزير، وقال للملك: «أيّ ذنب ارتكبته حتى أعاقب مثل هذا العقاب غير العادل؟».

قال الملك: «أنا لا أعاقبك بل أطبق اقتراحك. وما دمت قد اقترحت عليّ مثل هذا الاقتراح الذكي الصائب الذي ينجيني من الأخطار ويحافظ على حكمي، فهذا دليل على أنك لست بالتافه، ولا تستحق بالتالي أي منصب مهم». وما أن سمع الوزير ما قاله الملك حتى ضحك ضحكاً مفعماً بالمرح الحقيقي الخالي من أي تصنّع، فاستغرب الملك سلوكه، وقال له متسائلاً بتعجّب: «أتضحك مسروراً لأني طردتك من منصبك؟».

قال الوزير: «ولماذا لا أضحك مسروراً؟ أنت ستنفذ اقتراحي وتضطهد كل إنسان أصيل، ولذا فأنا مؤمن بعودتي إلى منصبي، بل ستعطيني منصباً آخر أُحسد عليه، فاذا كنت لست تافهاً فإن صفاتي الأخرى تؤهلني لمناصب أخرى أكثر أهمية من منصب وزير».

فقال الملك متسائلاً بفضول: «وما هي صفاتك الأخرى تلك؟».

فلم يجب الوزير المعزول إنما عاود الضحك، فاذا كان هو ليس بالتافه المحدد الوعي والثقافة فهو خسيس غادر نذل انتهازي، متأهب دائماً لتمجيد جرذ اذا كان ذلك الجرذ قادراً على تقديم ما ينفع مصلحته الشخصية، ولذا فالمستقبل الوضاء في انتظاره، ولا داعي إلى الكآبة واليأس والتشاؤم □